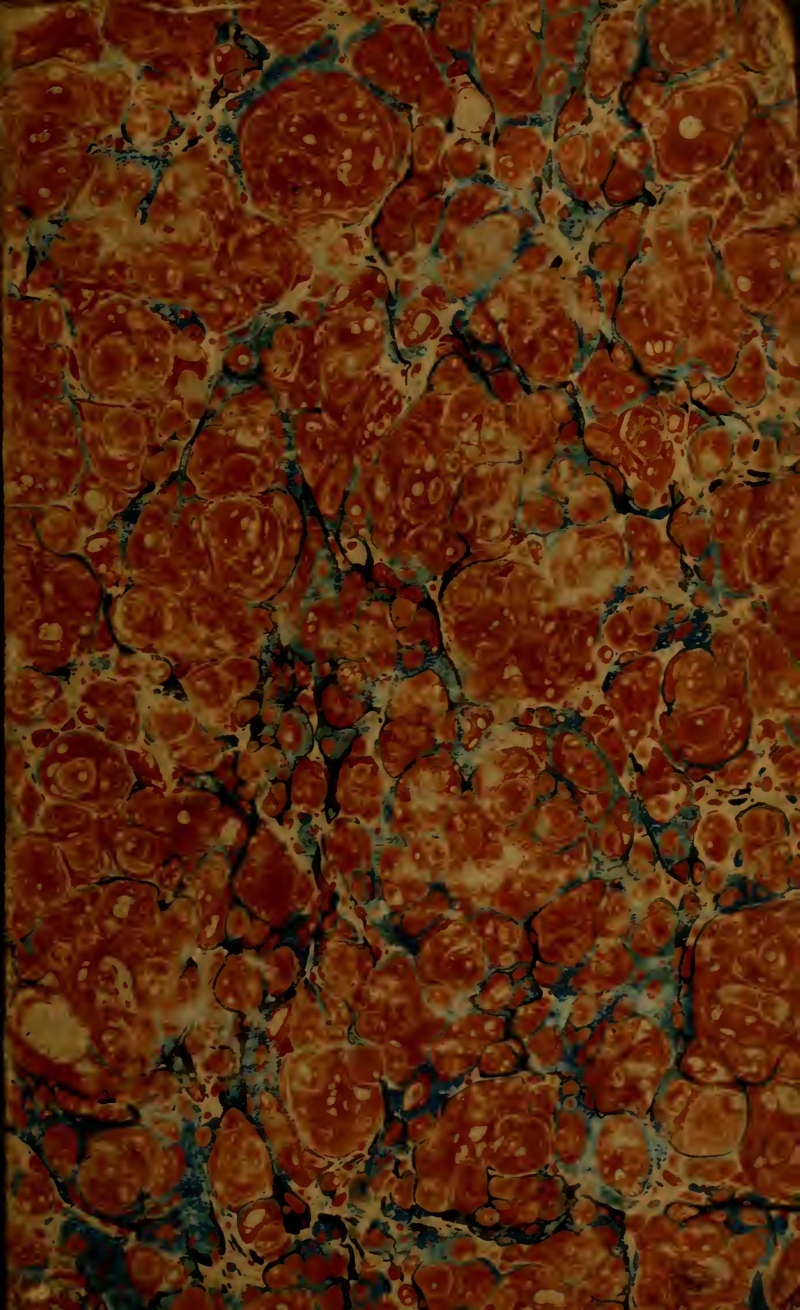
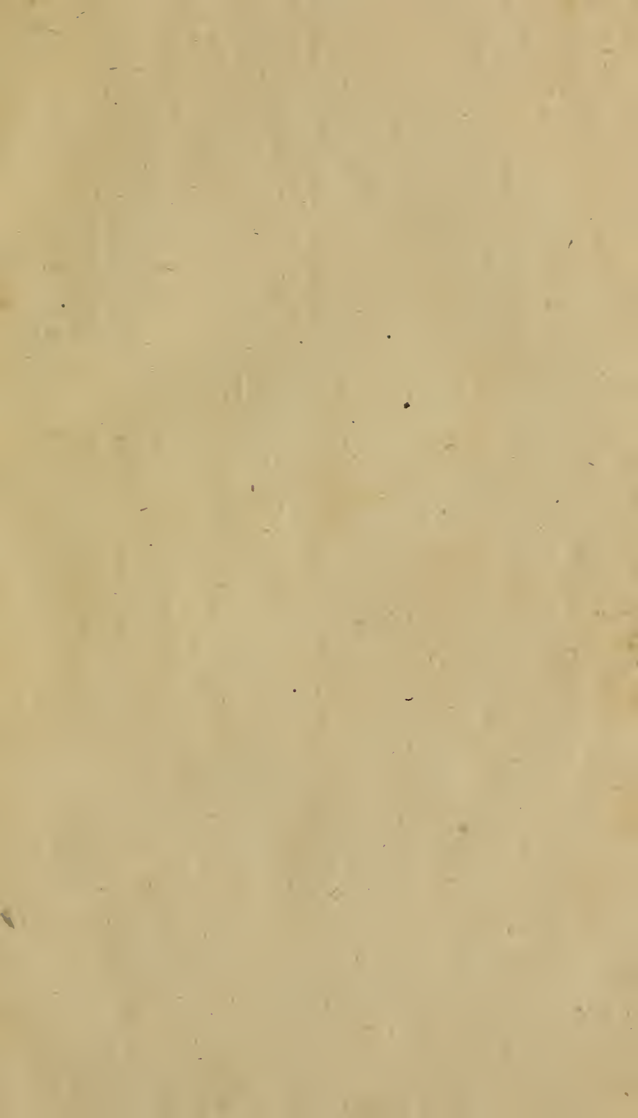
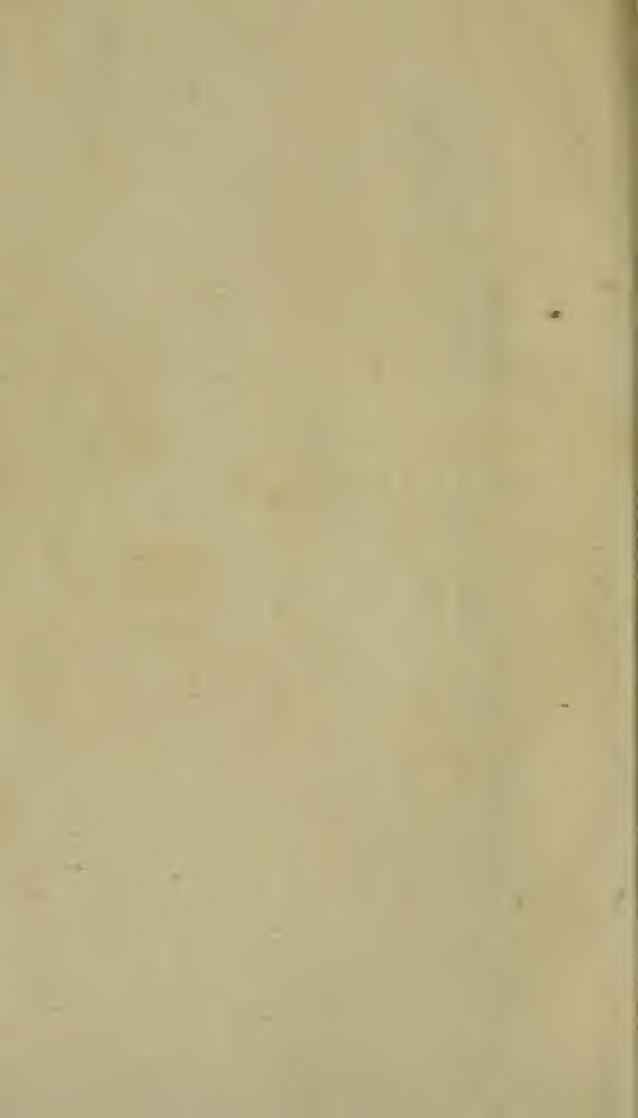
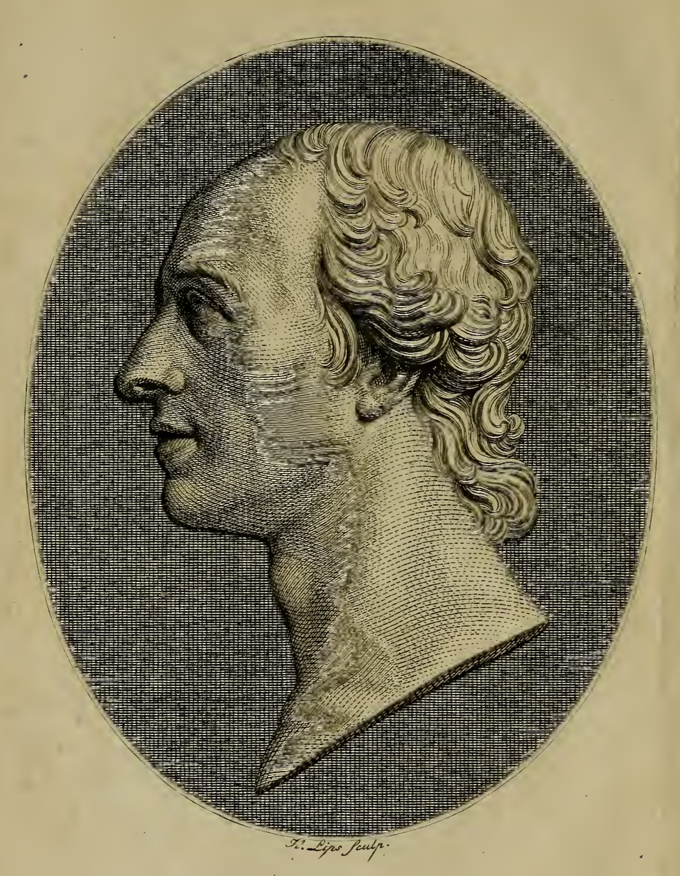










H. Lips sculp.

Canova.

RÖMISCHE STUDIEN

VON

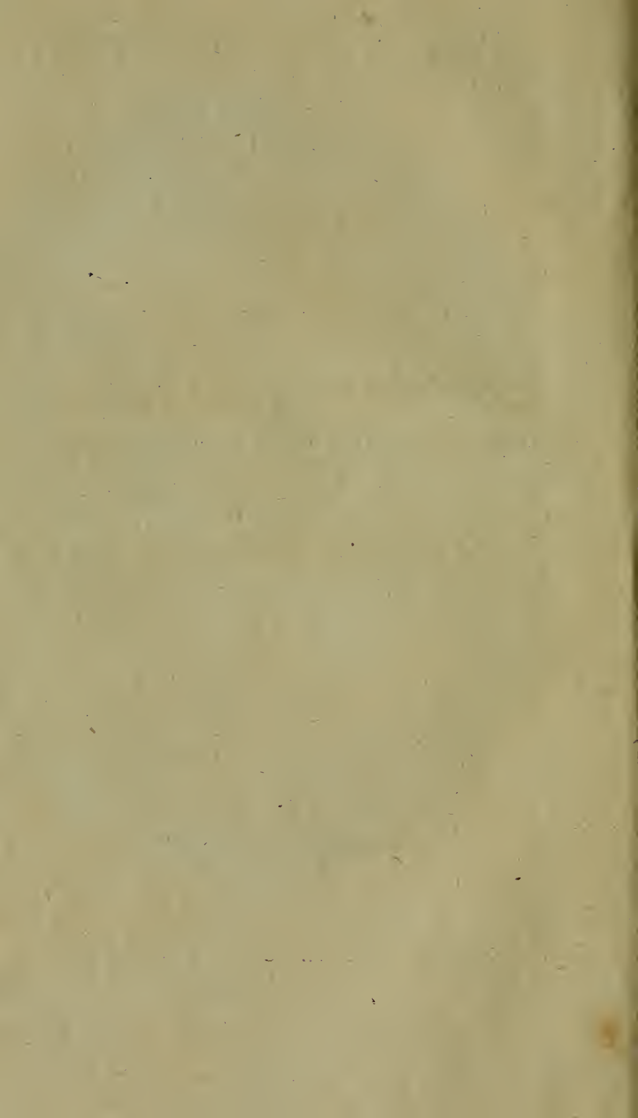
CARL LUDWIG FERNOW.

Vos exemplaria Graeca
Nocturna versate manu, versate diurna.

HORAT.

ERSTER THEIL.

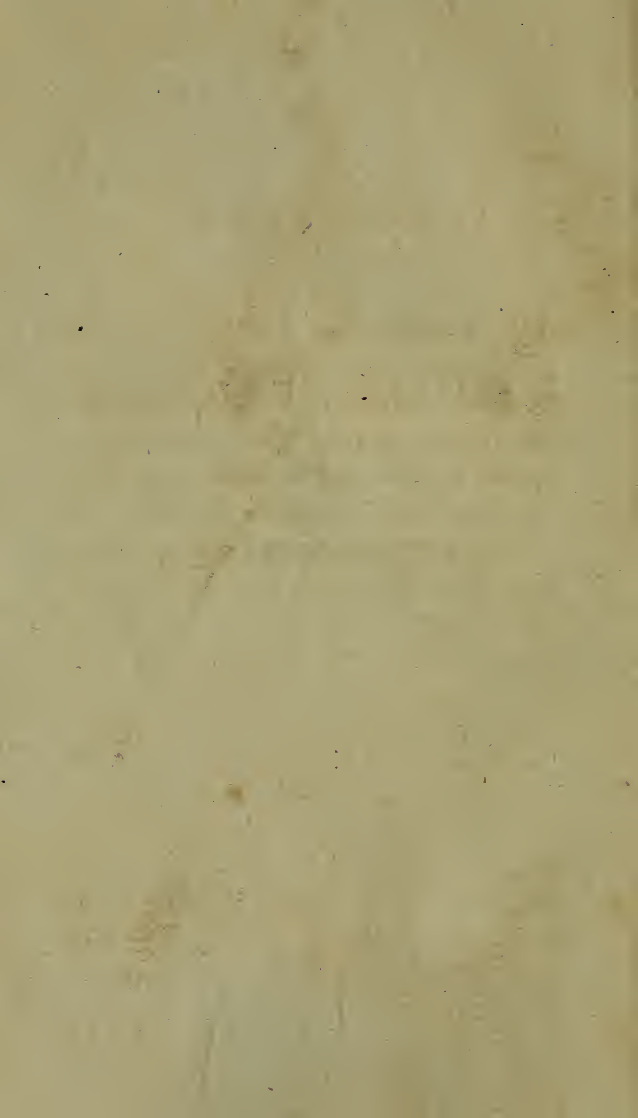
ZÜRICH BEI H. GESSNER. 1806.



RÖMISCHEN FREUNDEN

UND

ZEITGENOSSEN.



VORREDE.

Die vorliegenden Aufsätze sind wärend eines mehrjährigen Aufenthalts in Rom entstanden, und der Verfasser glaubt, dass der Titel den Gesichtspunkt hinreichend angiebt, aus dem er selbst sie betrachtet, und aus dem er sie auch von dem Leser betrachtet wünscht. Er entwarf sie zunächst zu seiner eignen Belehrung, da er bei dem theoretischen Kunststudium bald bemerkte, dass er seinen Gegenstand und sich selbst nur dann erst ganz verstehen lernte, wenn er die Gründe und Resultate seiner Betrachtungen auf dem Papier entwickelte. Einige besonders unter denen, die der zweite Band enthalten wird, kan man als Vorarbeiten zu einer Theorie der bildenden Kunst ansehen.

Der Verfasser kam nicht ganz unvorbereitet nach Italien. Von frühester Jugend auf durch Neigung zur Kunst getrieben, hatte er sich mehrere Jahre lang praktisch mit derselben beschäftigt, als er späterhin auch von dem, was bis dahin die Filosofie im Gebiete der Aesthetik geleistet, eine wissenschaftliche Kentnis zu erwerben Gelegenheit hatte. Er brachte also wenigstens ein an der Natur kunstmässig geübtes Auge, und einen durch das Algemeine der Aesthetik vorgebildeten Geist mit, die ihn in den Stand sezten, sich in dem reichen Gebiete der Kunst leichter zu orientiren, als ihm würde möglich gewesen seyn, wenn er, vielleicht als ein tüchtiger, schulgerechter Schriftgelehrter, aber ohne alle praktische und theoretische Vorkentnis der Kunst, das Heiligthum derselben betreten hätte. Denn schwerlich wird ein, erst in späteren Jahren gewekter, Kunstsin sich mit der innigen Lebendigkeit und Kraft

des Gefühls zu entwickeln vermögen, welche die nothwendige Grundlage richtiger Einsicht und Beurtheilung sind; es müste denn, wie bei Winkelmann ein genialischer Enthusiasmus des Schönheitsgefühles in der Sele schlummern, der nur den zündenden Funken erwartete, um sich seiner bewust zu werden, und mit der ganzen Macht des entfesselten Triebes die früheren Versäumnisse einzuholen und alle hindernden Schranken zu durchbrechen; wie denn überhaupt, ohne Sin für das Plastische, weder theoretisch noch praktisch der Kunst viel abzugewinnen ist. — Aber auch der Vorbereitete wird den Abstand der Vorstellung, die man in Deutschland von der Kunst erwerben mag (wenn man nicht etwa in Dresden seine Vorschule machen kan), und dem wirklichen Anblik ihrer Schätze in Rom und Florenz immer noch so gros finden, dass er dort gern seine Unwissenheit erkennt, wo Künstler selbst,

die diesseits der Alpen für Meister und wohlbestallte Lehrer gelten, sich nicht schämen dürfen, noch einige Jahre lang zu den Alten in die Schule zu gehen. Der Verfasser glaubte seinen Aufenthalt in Rom am zwekmässigsten auf die fleissige Betrachtung der Kunstwerke selbst, und auf vorläufige Bearbeitung einzelner Gegenstände der Theorie, so wie jene ihm dazu die Veranlassungen darbot, zu verwenden, die endliche Verarbeitung seiner Studien zu einem sistematischen Ganzen aber der Musse künftiger, weniger lehr- und genusreicher Zeiten zur erheiternden Beschäftigung aufzusparen. Glüklicher Weise dauerte sein Aufenthalt in Italien lange genug, um sich nicht allein die zu seinem Zwecke nothwendige, genauere Bekantschaft mit den Werken der alten und neuen Kunst zu verschaffen, sondern auch die so erworbenen Einsichten durch wiederholte Prüfung zu berichtigen; so dass er hoffen darf, die in Italien

entworfene Arbeit dereinst in Deutschland glüklich zu volenden. Unterdessen wünscht er, dass auch diese vorläufigen Beiträge zur Beförderung des Kunststudiums eine nachsichtige Aufnahme finden mögen. Dieses wenige glaubte der Verfasser, um des Verhältnisses willen, in das ein Schriftsteller zu seinen Lesern trit, hier über sich selbst sagen zu müssen. Jezt nur noch einige Worte über die in diesem ersten Theile enthaltenen Aufsätze.

Jedes, nicht blos auf Gefühl, sondern aus Gründen gefällte Kunsturtheil sezt ein Sistem kritischer Grundsätze voraus, das auf der Einsicht vom Wesen und Zwek der Kunst beruhet. Da nun; bei dem Mangel einer festen theoretischen Grundlage, die herschenden Begriffe über Kunst so verschieden sind, dass vielleicht nicht zwei Kunstrichter in ihren Grundsätzen und Urtheilen übereinstimmen: so wird es gewissermassen nothwendig, dass man,

mit seinen Urtheilen über Kunstwerke, zugleich auch die Gründe und den Gesichtspunkt darlege, aus denen man die Kunst betrachtet, um nicht misverstanden zu werden. Dies hat der Verfasser in dem ersten Aufsatze über Canova und dessen Werke gethan. Ob er aber dadurch den vorgesezten Zwek erreichen, ob seine Beurtheilung, wenn sie dem Künstler selbst und dessen Verehrern zu Gesichte kommen solte, eine geneigte Aufnahme bei ihnen finden werde, wird er um so ruhiger erwarten, da er sich bewust ist, dass durchaus keine Zu- oder Abneigung, sondern blos Gründe, die er für wahr hält, sein Urtheil über dessen Werke bestimmt haben. Jeder der über die Werke eines lebenden und berühmten Künstlers öffentlich urtheilt, mus zum Voraus, selbst wenn seine Beurtheilung auch durchgängig lobend ausfiele, auf Misdeutungen und Widersprüche gefasst seyn; und der Verfasser ist darauf ge-

fasst, aber er scheuet sie nicht. Canova's wirkliches Künstlerverdienst ist, auch nach Abzug dessen, was eine übertriebene Schätzung ihm beilegt, immer noch gros genug, um ihm neben den grösten Künstlern der neueren Zeit seinen Plaz zu sichern. Auch Mengs genos, bei ähnlichem Verdienst, dieselbe Gunst seiner Zeitgenossen, und eine eben so übertriebene Schäzung seiner Verehrer. Sein Lebensbeschreiber und Herausgeber, der Ritter Azara entblödete sich nicht, ihn über Rafael zu erheben, und zu behaupten Mengs sei eigentlich derjenige, welcher die Vorzüge eines Rafael, Correggio und Tizian in sich vereinige, und die Malerei auf den Gipfel der Volkommenheit gebracht habe. Auch noch jezt gilt Mengs für einen der verdienstvollesten Künstler, aber keinem wird darum der Gedanke einer Vergleichung desselben mit Rafael in den Sin kommen. Eben so wenig wird man in künftigen Zeiten

Canova's Werke den Antiken gleich setzen, und seinen Perseus über den Apollo erheben. Die ganze Ungebühr also, die der Verfasser in seiner Beurtheilung der Werke dieses Künstlers etwa könte begangen haben, würde seyn, dass er darin dem Urtheile der Nachkommen vorgegriffen, und jezt schon zu behaupten gewagt, was vielleicht in funfzig Jahren, oder noch früher, algemeine Stimme des Publikums seyn wird. Aber dies Verbrechen, wenn er wirklich fähig gewesen es zu begehen, scheint ihm zu reizend, als dass er je bereuen könte, es begangen zu haben, vielmehr streben wird, es so oft zu begehen, als sich ihm Gelegenheit darbietet, berühmter lebender Künstler Werke zu beurtheilen. Uebrigens verdankt der Verfasser die Nachrichten von Canova's früheren Arbeiten, die er selbst nicht gesehen, also auch blos angeführt hat, der mündlichen Mittheilung des Künstlers selbst, welche ihn

in den Stand sezte, dem Verzeichnisse der bisherigen Arbeiten desselben die gehörige Volständigkeit zu geben. Um dieser lezteren willen bemerken wir auch noch, dass in der Angabe der späteren, nach des Verfassers Entfernung von Rom verfertigten, Arbeiten des Künstlers, die sitzende Statue der Mutter Napoleons übergangen worden.

In dem kleinen Aufsatze über die Begeisterung des Künstlers, der zuerst im Eggerschen Magazin für 1798 abgedrukt wurde, war es nicht des Verfassers Absicht diesen Gegenstand zu erschöpfen, sondern blos die Grundzüge desselben zu entwerfen, deren weitere Ausführung eigentlich in die Untersuchung über die Natur des Genie's gehört, das als ursprünglich hervorbringende Kraft für jede Kunst eigenthümlicher Art ist, der gemäs sich auch die Begeisterung in verschiedener Wirkungsweise äussert.

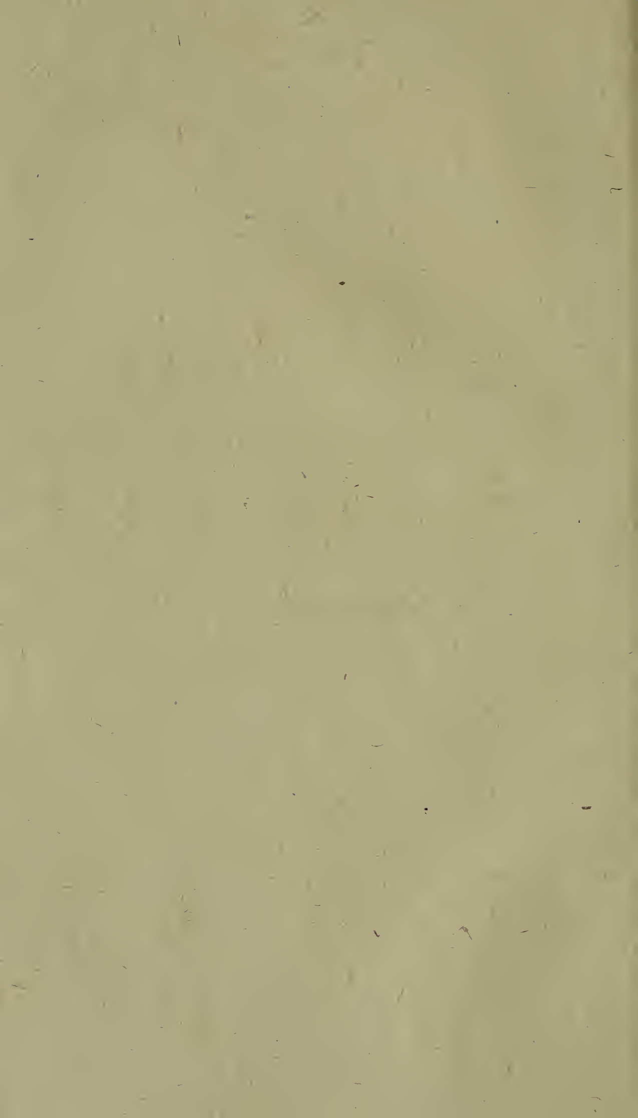
Was über den Aufsaz vom Kunstschönen und über die Veranlassung zu demselben zu sagen war, findet der Leser in der demselben vorgesezten Zueignung.

Hätten nicht die Aufsätze über Canova und das Kunstschöne eine grössere Bogenzahl, als man erwartete, angefüllt, so würde dieser Theil noch einige andere Aufsätze erhalten haben, die nun für den zweiten zurükgelegt werden musten. Was dadurch an Mannigfaltigkeit verloren worden, wird vielleicht durch das Interesse ersezt, welches die Werke jenes berühmten Künstlers erregt haben.

Weimar im März 1806.

I.

ÜBER
DEN BILDHAUER
CANOVA
UND DESSEN WERKE.



DER

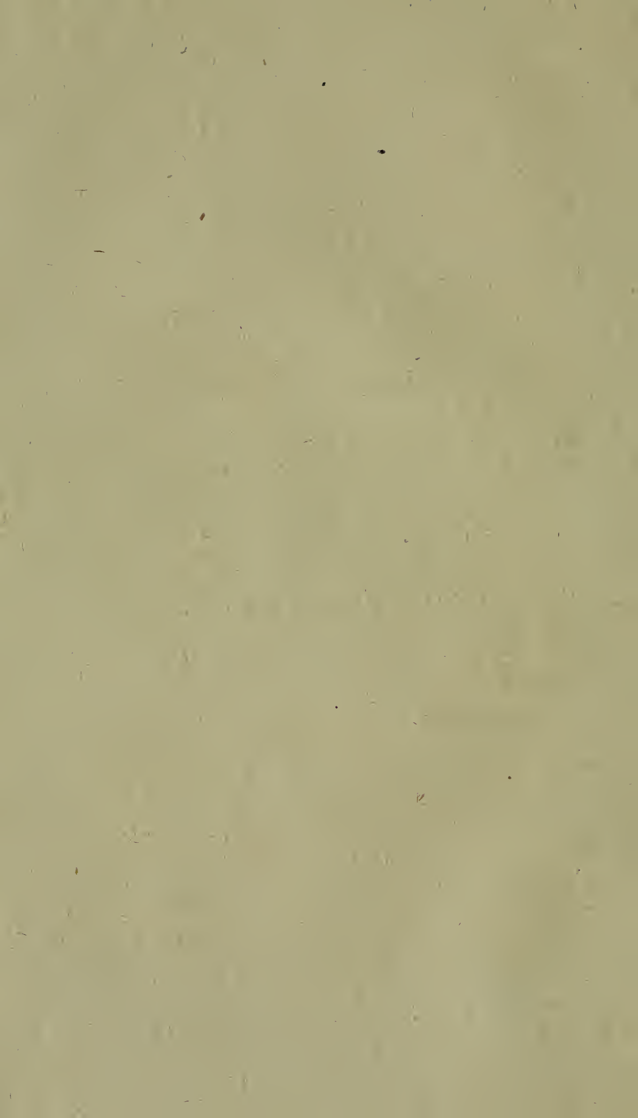
EDLEN DICHTERIN

UND FREUNDIN DES SCHÖNEN

FRIEDERIKE BRUN

GEB. MÜNTER

IN KOPENHAGEN.



Vergönnen Sie, verehrte Freundin, dass ich Ihnen diesen Aufsaz, dessen erstem Entwurfe Sie schon in Rom Ihren gütigen Beifal schenkten, als ein kleines Denkmal der mir unvergesslichen Stunden zueigne, die ich in der ewigen Stadt, bald unter den Schätzen der Kunst, bald im Genusse einer klassischen Natur, in ihrer Geselschaft zu verleben das Glük hatte.

Unter allen Schätzen, die der Reisende aus Italien in seine Heimat zurükbringt, sind doch seine Erinnerungen, und die höhere Bildung seines Sinnes und Geistes, das Köstlichste; ohne sie bringt er nur sehr wenig heim, wenn er auch Schiffe

mit Kunstladungen befrachtete. Und so kehrt oft der arme Pilger, der mit frommer Sehnsucht und reinem Sinne an seinem Stab dahin wallte, reicher zurük, als der goldschwere Nabob, der, von den schwelgerischen Genüssen seiner Insel gesättigt, nach dem schönen Lande eilt, um dem Überdrusse eines bis auf die Hefen ausgenossenen Lebens zu entfliehen.

Welche reiche Fülle schöner Erinnerungen haben Sie, edle Freundin, wärend Ihres zweimaligen Aufenthalts in Italien, der glüklicher Weise in die Zeit des meinigen fiel, eingesammelt, um aus den lieblichsten Blüten derselben Sich und Ihren Freunden im winterlichen Norden immerduftende Sträusse zu winden! Aber Sie haben mehr gethan; und mehr als der begüterte Reisende thut, wenn er einen Theil seines Überflusses auf den

Ankauf von Kunstwerken verwendet, um zu Hause seiner Eitelkeit in den Augen Anderer ein Fest damit zu bereiten. Sie haben, durch eine im entscheidenden Moment geleistete Hülfe, der Kunst selbst in Rom einen ihrer würdigsten Zöglinge erhalten, dessen erstes Werk schon ein rühmlicher Wetkampf mit dem Künstler war, den seit zwanzig Jahren sein Zeitalter einstimmig als den Ersten anerkennt.

Ohne Ihre Vermittlung hätte der wakere Thorwaldsen gerade zu der Zeit, wo die Früchte seines Studiums sich zu bilden begannen, Rom verlassen, und in seine Heimat zurükkehren müssen, wo, aus Mangel an belebender Wärme, schwerlich eine derselben zur glüklichen Reife gediehen wäre. Statt herrlichen Helden- und Göttergestalten das Dasein zu geben, hätte er dort vielleicht sein

Leben mit Arbeiten gewinnen, oder vielmehr verzehren müssen, die das Genie entwürdigen und zur Verzweiflung bringen.

Ihnen also gebürt der Dank dafür, dass dieser trefliche Künstler, der, eben so wie der für die Kunst zu früh verstorbene C a r s t e n s, durch die That erweiset, dass die göttliche Schöpferkraft des Menschengeistes an keinen Erdstrich gebunden ist, und dass auch im trüben gestaltlosen Norden ächtplastisches Genie, so gut wie in Griechenland und Italien, erzeugt wird, sich selbt und der Kunst erhalten wurde, und in Rom, wo es allein gedeihen und gute Früchte tragen kan, die Bahn betreten konte, auf welcher er jezt so rühmlich fortschreitet, und dereinst, so wie schon länge der würdige Z o e g a in seinem Fache, dort wo Künste und Alterthümer die vorzüglichsten Ta-

lente aller Nazionen versammeln, die Ehre der seinigeu behaupten wird.

Verzeihen Sie es dem lebhaften Antheile, den ich an den Schiksalen der Kunst nehme, dass ich dieser edlen Handlung, die eine natürliche Äusserung Ihrer stets durch das Gute und Schöne bestimmten Denkart war, hier zu Ihnen und öffentlich erwähne. Meine Absicht ist nicht das Verdienst derselben durch unbescheidenes Lobpreisen zu entweihen. Ich habe den schönsten Theil meines Lebens im Studium der Kunst und unter Künstlern verlebt, und gesehen, wie unzwekmässig das Meiste ist, das zur Unterstützung der Künste gethan wird, wie viel oft mit wenigem geschehen könte, und wie mit vielem so wenig geschieht; und da ist es dann doppelt erfreulich, einmal eine grosse und schöne Wirkung durch geringe Mittel glüklich vollbracht zu sehen.

Nehmen Sie diese kleine, im Süden gezogene, Frucht deutscher Kritik mit Güte und Nachsicht auf, und erhalten Sie dem Sie aufrichtig verehrenden Verfasser derselben immer Ihr freundschaftliches Wohlwollen.

Fernow.

ÜBER

DEN BILDHAUER CANOVA

UND DESSEN WERKE.

EINLEITUNG.

Die Veränderungen, welche die bildende Kunst, seit ungefähr zwanzig Jahren, in ihren beiden Hauptzweigen Plastik und Malerei erfahren hat, sind so bedeutend und merkwürdig, dass die Kunstgeschichte sie dereinst als den Anfang einer neuen Periode bezeichnen wird. Begünstigende Umstände hatten dieselben almälich vorbereitet und herbeigeführt. Ihre Umgestaltung selbst aber haben vornemlich zwei Künstler bewirkt, die ungefähr zu gleicher Zeit in Rom auftraten: David, als Stifter einer neuen Schule in der Malerei, die

seitdem ihre Herschaft immer weiter verbreitet, und Canova, der in der Bildnerei einen neuen Weg betrat, auf welchem er seitdem mit immer steigendem Ruhme fortwandelt. Beide Künstler haben sich unabhängig von einander gebildet; beider Geschmak und Manier sind ganz verschieden, und beide haben nichts weiter gemein, als dass sie sich von dem Geschmak und der Manier ihrer nächsten Vorgänger und älteren Zeitgenossen in Italien und Frankreich durchaus unterscheiden. Beide haben neues Leben und einen besseren Geist in ihre Kunst gebracht, haben derselben zallose Bewunderer und Freunde im Publikum, und unter den Grossen mehrere vermögende Beförderer erworben. Die guten Wirkungen dieser regeren Theilname sind seit mehreren Jahren in einer grösseren Thätigkeit in den Kunstwerkstätten, und in der grösseren Anzal ausgezeichneter Künstler sichtbar, so dass man von dem ungestörten Fortgange eines so glücklichen Anfanges für die Zukunft ein blühendes Zeitalter der Kunst hoffen darf.

Am auffallendsten zeigen diese wohlthätigen Folgen der neuen Belebung sich in der Plastik. Nachdem in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts Bernini's Schüler almälich aufgehört hatten, Roms Kirchen mit Aposteln, Heiligen und Grabmälern zu füllen, versank endlich diese Kunst, gleichsam als ob sie von der Berninischen Ueberspannung erschöpft wäre, in eine solche Ohnmacht, dass wärend der lezten zwanzig Jahre vor Canova fast kein neues Werk der Skulptur von einiger Bedeutung in Rom verfertigt wurde. Cavaceppi war der einzige Bildhauer jener Zeit der einigen Ruf hatte; aber ihn beschäftigte meistens die Ergänzung alter Bildwerke für die Sammlungen Roms und für seinen eigenen Antikenhandel. Die zunehmende Liebhaberei der einheimischen Grossen und der Fremden für alte Kunstwerke, für deren hohen Werth Winkelmann ihnen den Sin öfnete, vernachlässigte mit Recht die geschmaklosen Produkte der Skulptur, in der kein Künstler jener Zeit sich hervorthat, und die nur in einigen Arbeiten für Kirchen und in den

Kunstübungen der Akademie von S. Luca ihr unwürdiges Leben kümmerlich fristete. Der blinde Enthusiasmus für den ausschweifenden Geschmak des Bernini und seiner Schule, der ein Jahrhundert gedauert hatte, war endlich verschwunden; die Bildwerke des Alterthums waren durch Mengs und Winkelmann wieder zu Ehren und Ansehn gekommen, und als man nun mit unbefangenem, durch die Antike gereinigtem Blicke um sich sah, fing man an abscheulich zu finden, was man so lange bewundert und vergöttert hatte.

Wärend dieser Scheidungszeit, die ungefähr den Zeitraum von 1760 bis 1780 ausfüllet, wo der schlechte Geschmak, der sich nicht länger behaupten konte, einem wiederkehrenden besseren das Feld räumte, mag kaum ein Werk der Bildnerei in Rom entstanden seyn, das Erwähnung verdiente; es müste denn etwa das Grabmal des Pabstes Lambertini, Benedikt des XIV. von Pietro Bracci in der Peterskirche seyn, als das lezte Monument aus der Periode des gesunkenen Kirchenstils. Aber

auch dieser scheinbare Stillestand der Kunst war zur Vorbereitung einer neuen Periode nöthig; das Schlechte muste nicht nur sein Ansehen, sondern auch seinen Einfluss erst völlig verloren, die Wiederanerkennung der Vortreflichkeit der alten Bildwerke muste das Bedürfnis nach dem Besseren rege gemacht haben, um ein Streben nach demselben zu bewirken; die Gemüther muste kein herschendes Vorurtheil mehr gefesselt halten, um des Besseren desto leichter empfänglich zu seyn. Und so waren wirklich um das Ende jenes Zeitraumes alle Umstände einer besseren Richtung des Geschmaks günstig, nur fehlte noch der Künstler, der vermögend war durch neue und bedeutente Werke der Kunst diese bessere Richtung wirklich zu geben. Unter diesen Umständen began Canova seine Laufbahn mit Beifall und ausgezeichnetem Glücke, und ihm vornemlich verdankt seine Kunst die algemeine Theilname und Begünstigung, deren sie sich jezt wieder im gebildeten Publikum erfreuet.

Quatremère de Quincy schildert als Augenzeuge den Zustand der Skulptur

in Rom vor fünf und zwanzig Jahren in einem Aufsatze über Canova *) mit folgenden Worten: „Als ich vor fünf und zwanzig Jahren zum ersten Male nach Rom kam und mich nach den lebenden Bildhauern erkundigte, wies man mich zu denen, welche alte Bildwerke ergänzen. Ich wünschte ein neues Werk der Skulptur zu sehen; es war keines vorhanden. Doch nein! einige Zeit nachher führte man mich in die Werkstat eines Künstlers, wo ein neues Werk ausgestellt war, das viele Beschauer anzog; man sprach mit Bewunderung davon. Es war eine bekleidete Flora von Cavaceppi, der einen grossen Theil seines Lebens mit Ergänzung alter Bildwerke für den Cardinal Albani unter Anleitung von Winkelmann und Mengs zugebracht hatte. Man solte glauben, dass ein Künstler im beständigen Umgange mit so grossen Männern und mit so vortreflichen Werken wenigstens einige Spuren von dem Geschmak der Antike auf sein Werk übertragen hätte. Keineswegs! seine Flora war nichts als eine Uebertrei-

*) S. Archives litteraires. No. VII.

bung im Berninischen Geschmak. Die Ausführung war so lächerlich wie die Erfindung; ihr ganzes Verdienst bestand in einer geschikten Behandlung des Marmors.“ — Wer jezt Rom besucht findet es etwas anders. Was in den Werkstätten der Künstler dort wärend der lezten zwanzig Jahre vollendet worden und gegenwärtig in Arbeit ist, würde allein eine ansehnliche Samlung ausmachen; und wie sehr dieser Kunstzweig blos in den lezten drei Jahren gewuchert hat, mag folgende Stelle zeigen, die der Verfasser dieses Aufsatzes im Anfange des Jahres 1803 niederschrieb:

„In Canova's Werkstat die mehrere geräumige Studiensäle umfasst findet sich beinahe Alles beisammen, was von heutiger Skulptur in Rom zu sehen ist; sie allein enthält mehr Arbeiten, als die Werkstätten aller übrigen Bildhauer zusammengenommen. Man sieht dort immer neue Werke unter den Meisseln der Arbeiter hervorgehen, andere bereits vollendet, andere der Beendigung nahe, und auch

von den bereits versendeten findet man noch die Gipse aufgestellt, so dass man so ziemlich Canova's ganze Kunst von ihrem Entstehen bis jezt in seinen Studiensälen beisammen sieht, welches den Besuch derselben noch interessanter und lehrreicher macht. Eine solche Menge grosser Bildwerke und die Thätigkeit so vieler dort geschäftigen Arbeiter gewähren einen grossen, erfreulichen Anblik; man glaubt sich in ein blühendes Zeitalter der Kunst versezt. Das Ganze wekt eine Vorstellung von den Werkstätten der alten Künstler, in denen die Götter- und Heroenbilder der Grichen ihr Dasein empfingen." —

Als der Verfasser dies schrieb, war in der That Canova der einzige Künstler seines Faches in Rom, der grosse Arbeiten auszuführen hatte; bei den andern Bildhauern sah man höchstens Büsten, oder Nachbildungen alter Werke, oder kleine Arbeiten; kaum würde man bei Einem eine Statue in Lebensgrösse vorgefunden haben.

So war Canova seit Trippels Tode, der sich ungefähr zu gleicher Zeit mit ihm

in Rom bekant machte, und durch sein gründliches, ganz auf den Stil der Antike gegründetes Studium zu grossen Erwartungen berechtigte, lange ohne Nebenbuler geblieben. Trippel starb im Jahre 1793, als er endlich nach langem Kampfe sein widriges Schiksal überwunden, und durch verschiedene bedeutende Arbeiten seinen Ruf begründet hatte. Sein Tod war ein Verlust für die Kunst. Das Beispiel eines Künstlers, der es so strenge und ernstlich mit seinem Zwecke nahm, und mit entschiedenem Sinne für die plastische Bestimtheit der Form, einen guten Stil und eine trefliche Behandlung des Marmors verband, würde für die Begründung eines besseren Geschmaks von wohlthätigen Folgen gewesen seyn. Canova hätte in ihm einen gefährlichen Mitbewerber zur Seite gehabt, und der stete Wetteifer würde beiden Künstlern heilsam gewesen seyn. Auch hätten beide, so viel sich aus dem eigenthümlichen Karakter eines jeden schliessen lässt, ihr Publikum gefunden. Wenn Canova's gefälliger schmeichelnder Reiz die Menge der Liebhaber bezaubert hätte, so

würde dagegen Trippels strengere Richtigkeit und Bestimtheit der Formen, und sein reinerer Stil, die Kenner für sich gewonnen haben.

Erst nach zehn Jahren, wärend welcher Canova durch eine Menge grosser Arbeiten, die mit algemeinem Beifall aufgenommen wurden, seinen Ruhm in und ausser Italien verbreitet hatte, trat wieder ein neuer Mitbewerber, der Bildhauer Thorwaldsen aus Kopenhagen, in die Schranken, und kündigte sich auf eine sehr bedeutende Art durch die acht Fus hohe Figur eines Jason an, welche eine algemeine Aufmerksamkeit auf den jungen bis dahin völlig unbekanten Künstler erregte und selbst Canova's erklärten Bewunderern das Bekentnis abdrang, dass dieser Jason eines der vorzüglichsten Werke der neueren Kunst sei. In der Folge sind noch andere Künstler mit vielem Beifalle daselbst aufgetreten, so dass nun der Wetteifer gros und vielseitig geworden ist, um dem neuesten Hersteller der Skulptur den Rang streitig zu machen. Aber Canova's Ruhm

ist zu fest begründet, und sein wirkliches Künstlerverdienst, was auch die Kritik an seinen Werken und seinem Geschmacke zu tadeln findet, so gros, dass es so leicht keinem gelingen möchte, neben demselben das seinige auf eine überwiegende Art geltend zu machen, und ihm den errungenen Kranz zu entreissen. Und geschähe das auch, so würde dadurch Canova's wahres Verdienst doch keineswegs geschmälert werden; den Ruhm, der neueren Bildnerei den ersten Anstos zum Besseren gegeben zu haben, und dadurch der Hersteller derselben aus ihrer gänzlichen Versunkenheit geworden zu seyn, würde ihm niemad rauben können; und die Kunst selbst würde auf jeden Fall nur dabei gewinnen.

So lange Canova keinen lebenden Nebenbuler hatte, ward er von seinen Bewunderern nur mit den Grösten der alten und neuen Kunst verglichen; und es ist natürlich dass der Enthusiasmus der Zeitgenossen die Schätzung des lebenden Künstlers gern übertreibt, wenn dieser, so wie

Canova dem Geschmacke der Liebhaber zu schmeicheln und überdies durch persönliche Eigenschaften die Zuneigung aller zu gewinnen weis. Der Künstler hat von einer so günstigen Stimmung des Publikums die grösten Vortheile für sein zeitliches Wohl; gewönlich aber auch zugleich den Nachtheil, dass ihn das Übermafs des Lobes leicht zu nachsichtig gegen sich selbst macht, und ihn überredet, dass er das ihm beigelegte Mass der Volkommenheit wirklich besitze. Ein furchtbarer Nebenbuler, ein unbestechlicher, auf den wahren Ruhm des Künstlers eifersüchtiger Freund, oder in dessen Ermangelung eine gründliche und strenge, aber gerechte Kritik, sind das wirksamste Gegengift gegen jenes die Eigenliebe überschleichende, das wahre Wohl des Künstlers untergrabende Übel.

Canova verdient die Schätzung die er als ein vortreflicher Künstler, und die algemeine Achtung die er als Mensch geniest, in jeder dieser Hinsichten. Aber es gehört eine eben so starke Sele dazu, von zu

grossem Lobe nicht berauscht, als von grossem Unglücke nicht niedergedrükt zu werden; und Canova hat Beweise gegeben, dass er diese Selenstärke nicht in dem Grade besizt, um den Schmeicheleien der Lobredner, von denen er, wie ein Fürst von seinen Höflingen, unaufhörlich umlagert und mit ungemessenem Lobe überströmt wird, keinen Einflus auf sich zu gestatten, wie einige weiter unten angeführte Züge, die zur richtigen Beleuchtung seines Kunstkarakters nicht übersehen werden dürften, unzweideutig beweisen; aber die seltene Güte, Bescheidenheit und Gradheit seines Karakters machen diese Einflüsse wieder grossentheils unschädlich.

Mehrere von Canova's Werken werden von seinen Bewunderern den Antiken an die Seite gesezt. Sein Perseus ist sogar von denen Kennern, die sich auf das Hohe und Feine der Kunst besonders zu verstehen glauben, dem Vatikanischen Apollo (wie er wohl, troz seiner Verpflanzung nach Paris, zur Schande seiner

Entführer immer heissen wird) vorgezogen worden. Ihrem Urtheile nach sind, bei gleicher Schönheit die Fehler des lezteren an jenem vermieden, und der Verlust des Apollo ist nicht mehr unersezlich. Auch der Künstler selbst scheuet die Verglei-gleichung seiner Arbeiten mit der Antike so wenig, dass er vielmehr, so oft sich dazu eine Veranlassung darbietet, klassische Werke vom ersten Range neben die seinigen stellt, und dadurch den Beschauer zu einer solchen Vergleichung selbst auffordert. So sah man neben seinem Perseus, wärend derselbe zur öffentlichen Beurtheilung, oder vielmehr Bewunderung, in seiner Werkstatt ausgestellt war, einen Abgus des Vatikanischen Apollo, der in seinem unscheinbaren Gipse, und auf niederem Gestelle, vor gemeinen Augen freilich neben dem mit höchster Vollendung meisterhaft in Marmor ausgeführten, hoch in günstiger Beleuchtung aufgestellten Gorgonentödter eine demüthige Figur spielte. So stand mehrere Jahre lang, und steht vielleicht noch jezt, neben seiner Gruppe des rasenden Herkules, der den Ly-

chas ins Meer schleudert, der ruhende Herkules des Glykon, als ob er die Schönheiten seines wüthenden Nebenbulers, durch die dargebotene Vergleichung beider desto vortheilhafter ins Licht setzen solte. Jeder Unbefangene fühlte die Unbescheidenheit dieser Zusammenstellungen, und Kenner bemerkten ausserdem noch die Unschiklichkeit der ersten, welche den Misgrif des Künstlers im Karakter seines Perseus um so auffallender zeigte; und nur das seltene Glük Canova's keinen Feind zu haben, konte ihn vor den unangenehmen Folgen einer so naiv-kühnen Herausforderung der Kritik sichern.

Jenes Urtheil der römischen Kunstrichter, dass Canova's Werke den Antiken gleich zu setzen seien, hat der jezt regierende Papst, ein gefälliger alter Mann, durch That und Wort bekräftigen wollen. Der Perseus und die beiden Faustkämpfer, mit denen wir weiter unten nähere Bekantschaft machen werden, sind für das Museum Pio-Clementinum, wo bis dahin nur antike Statuen ihren Plaz fan-

den, angekauft. Zwei derselben, Perseus und der Klopfechter Kreugas sind daselbst bereits neben den alten Bildwerken aufgestellt, und ersterer steht auf dem Platze und Fusgestelle des Apollo. Ein gleichzeitiges Päpstliches Dekret, in welchem Canova zum Aufseher der Künste und Alterthümer im Römischen Staate bestellt wird, nennt ihn den Nebenbuler des Fidias und Praxiteles. Diese Apotheose ist vor ihm keinem neueren Künstler wiederfahren; und ohne seiner Erhebung zur Ritterwürde zu gedenken, zu der auch mehrere Künstler vor ihm gelangt sind, ist Canova jezt im Besitze der höchsten zeitlichen Ehren, die ihm als Künstler zu Theil werden können. Seinem Ruhme scheint nun nichts weiter zu mangeln, als dass auch die Nachwelt dereinst jene Dekrete bestättige.

Aber wer verbürgt ihm diese Bestättigung? Sein Verdienst, sagt man. Aber wer hat es bis jezt unpartheiisch gewürdigt? oder leistet die Stimme des Publikums, das Dekret des Papstes, diese Bürg-

schaft? Auch Bernini genos im siebzehnten Jahrhunderte dieselbe Gunst des römisichen Publikums und der Päpste. Die selbigen Werke welche die Nachwelt für die ausschweifendsten Verirrungen des Geschmaks anerkennt, erregten bei seinen Zeitgenossen eine enthusiastische Bewunderung, die sich mit dem Ruhme seines Namens durch ganz Europa verbreitete, und die Grossen wetteiferten um den Besiz derselben. So unzuverlässig ist der Beifal auch des gebildetsten Publikums wärend der Lebezeit des Künstlers. Unstreitig ist das zahlreiche Publikum der Liebhaber, Kenner und Künstler in jenem Hauptsitze der Kunst, das dort, von den Meisterwerken aller Zeitalter umgeben, mehr als irgendwo Gelegenheit hat, den Kunstsin zu üben und den Geschmak für richtige Beurtheilung zu bilden, im Ganzen urtheilsfähiger, als das Publikum jeder andern Hauptstadt. Aber bei seiner lebhaften Theilname, wenn diese einmal durch einen Schein von Vortreflichkeit gewonnen worden, wird auch kein Publikum leichter vom Enthusiasmus hingerissen. Sein Beifal

und seine Bewunderung sind dann ungemessen und die Kritik selbst legt ihren Masstab bei Seite und ergiest sich verschwenderisch in Lobpreisungen. Überhaupt sucht man gründliche Kunstkritik in Italien vergebens. So weit ein lebhaftes, für die Schönheiten der Natur und Kunst empfängliches, feines und tiefes Gefühl sicher leitet; urtheilt der Italiener richtig, treffend und geistreich; wo aber zugleich eine tiefere Einsicht in die Grundsätze der Kunst erfordert wird, da ist sein Urtheil aus Mangel filosofischer Geistesbildung oft seicht und misgreifend. Gewönlich läst er sich auch auf diese Art von Kritik, die doch bei den Künsten unerlaslich ist, wenn ein zuverlässiges Urtheil hervorgehen sol, gar nicht ein. In dieser Seichtheit der Kritik liegt auch zum Theil der Grund, dass die italienischen Kunstrichter sich besser darauf verstehen Elogien als Kritiken zu schreiben.

Wir wollen uns indes weder durch diese nur der Schwäche günstige Sitte, noch durch den Enthusiasmus einer ganzen Na-

zion, noch durch das Ansehen Päpstlicher Dekrete, deren Aussprüche nur in Sachen der Religion für unfehlbar gelten, abhalten lassen, unser eigenes, wohl erwogenes Urtheil über Canova den Künstler und seine Werke freimüthig zu äussern. Die öftere Betrachtung und Vergleichung der lezteren mit den Urtheilen des Publikums, und mit den aus dem Zwecke der bildenden Kunst entwickelten Grundsätzen derselben, hat uns überzeugt, dass die Nachwelt dereinst an den Aussprüchen der Zeitgenossen über Canova's Werke manches zu berichtigen und zu mässigen finden wird. Warum solten wir also nicht lieber schon jezt aus dem Geräusche der lobpreisenden Menge in den ruhigen Standpunkt jener zurükzutreten, und aus ihm die Werke dieses Künstlers zu betrachten suchen? Würde es nicht, nachdem wir bisher so oft die ungemessenen Lobsprüche enthusiastischer Bewunderer über ihn aus der Ferne vernommen haben, angenehm seyn, nun auch einmal das Urtheil einer ruhigen, unbefangenen Betrachtung zu hören? Was einem Italiener vielleicht jezt

noch Klugheit und Liebe zum Frieden untersagen würden, ist einem Fremden vergönnt. Jener würde ein Verbrechen an der Majestät der öffentlichen Meinung seiner Nazion begehen, und den Fanatismus des Parteigeistes wider sich aufreizen, wenn er es wagen wolte, einen Virtuosen, den sie in ihren Schuz genommen hat, vor den Richterstuhl der Kritik zu fordern. Dieser kan vor einem, von dem Schauplatze entfernten, durch den oft vernommenen Wiederhall des Lobes zwar zu dem günstigsten Vorurtheile gestimmten, aber durch keinen Nazional-Enthusiasmus verblendeten Publikum sein Urtheil frei und unverholen aussagen, ohne etwas Ähnliches befürchten zu dürfen. Warum solten wir von diesem Vortheile die Wahrheit sagen zu können, ohne ihr und uns einen Krieg zu erregen, keinen Gebrauch machen?

Ehe wir an dies Geschäft gehen, halten wir es jedoch für nöthig, von unserer Ansicht der Kunst, und den Grundsätzen nach denen wir weiterhin die Arbeiten Canova's zu beurtheilen denken, vor-

läufig einige Rechenschaft zu geben. Denn zulezt komt doch Alles auf den Gesichtspunkt und die Gründe der Beurtheilung an. Sind diese unrichtig so kan keine Wahrheitsliebe, keine Unparteilichkeit vor Irthum schützen; sind sie richtig und das Urtheil zutreffend, so wird es sich auch gegen die Stimme eines ganzen Publikums behaupten. Wir werden darum vor allem dahin streben, in Lob und Tadel, so wie in der Würdigung des gesamten Verdienstes unsers Künstlers nach dargelegten Gründen, das richtige Mass zu beobachten, und in der ausführlichen Beurtheilung seiner Werke durchgängig neben einer strengen aber wohlgesinnten Rüge des Mangelhaften, Verfehlten und Schlechten, immer auch das Gute, Gelungene und Vortrefliche mit williger und gerechter Anerkennung seines Werthes auszuzeichnen.

Aber, wird man vielleicht einwerfen, ist es möglich einen lebenden Künstler aus dem Gesichtspunkte der Nachwelt zu beurtheilen? wie will man vorher wissen, wie dereinst ihr Urtheil über ihn lauten wird?

Wenn wir dem Urtheile der Nachwelt eine höhere Zuverlässigkeit, eine gewisse Untrüglichkeit zugestehen, so geschieht es nicht sowohl in dem Glauben an ihre höhere Weisheit und tiefere Einsicht, als vielmehr im Vertrauen auf ihre Unparteilichkeit; denn in den meisten Fällen bedarf es nur einer völligen Unbefangenheit, um die Wahrheit zu erkennen, und ein Verdienst richtig zu beurtheilen. In der That lehrt die Erfahrung durch unzäliche Beispiele, dass die Nachwelt für die gebürende Würdigung der meisten, bei ihrem Leben entweder zu berühmten, oder verkanten Männer immer den richtigen Masstab gefunden, und ein gerechtes Urtheil über sie ausgesprochen hat. Sind wir fähig uns zu dieser Parteilosigkeit zu erheben, und stützen richtige Gründe unser Urtheil, warum sollen wir die gerechte Würdigung eines gegenwärtigen Verdienstes erst von der Nachwelt erwarten?

In den bildenden Künsten, welche durch natürliche, also keinem Wandel unterworfene Zeichen darstellen, ist es leichter,

als in den redenden, zu entscheiden ob moderne Werke auf klassische Würde Anspruch machen dürfen oder nicht; und wir können hier sicher seyn, dass die Nachwelt unser Urtheil bestätigen wird. In den redenden Künsten, wo das Mittel der Darstellung, die Sprache, einer fortwärenden Veränderung unterworfen ist, hat es Schwierigkeiten das Übereinkömliche und Wilkürliche des wandelbaren Gebrauches rein von der Kunstform des Werkes zu scheiden, und es läst sich hier nie mit gleicher Gewisheit wie in den bildenden Künsten behaupten, dass die kommenden Zeitalter den einem Werke von dessen Zeitgenossen zugestandenen Anspruch auf klassischen Werth als gültig anerkennen und bestätigen werden.

Unter allen Künsten, deren Zwek rein ästetisch ist, hat die Plastik die engste Sfäre, den einfachsten Zwek und die strengste Bestimtheit ihrer Formen; aber in dieser scheinbaren Beschränktheit bringt sie allein das Ideal des Schönen in der höchsten Reinheit und bestimtesten Individua-

lität zur wirklichen Anschauung. Keine Kunst des Alterthums hat ihren Zwek so volkommen, und in so für alle Zeiten gültigen Mustern erreicht, wie sie; und in keiner wird es den Neueren schwerer seyn, es je den Alten gleich zu thun, in keiner weniger möglich sie zu übertreffen. Sie hat in ihren Götter- und Heroenbildungen das schöne Ideal der Menschengestalt in so hoher Volkommenheit ausgebildet, dass auf diesem Wege der neueren Kunst nichts Höheres mehr erreichbar bleibt, um so weniger, da ihr auch wohl für immer die Veranlassung dazu fehlen dürfte, wenn sie sich nicht etwa in die Regionen des bildlich Undarstelbaren fruchtlos versteigen will. Darum ist aber die Sfäre dieser Kunst selbst keineswegs geschlossen, wenn auch ihr Gipfel erstiegen ist. Die Möglichkeit in den Schranken des Idealstiles der Antike neu und originel zu seyn, ist dem neueren Künstler keineswegs benommen. Der reichen Mannigfaltigkeit von Karakteren ungeachtet, die von den Alten zu eben so vielen Kunstidealen ausgebildet worden, ist die Quelle derselben noch

nicht erschöpft; und es ist nicht nur möglich, sondern, wenn der moderne Künstler nicht immer die Idealgestalten der alten Kunst nur wiederholen, wenn er etwas mehr als ein blosser Kopist der Antiken seyn, oder wenn er nicht, auf Kosten des guten Geschmaks, Neuheit und Originalität auf Abwegen suchen will, sogar nothwendig, dass er neue Karaktere erfinde, und durch sie die Sfäre des Kunstideals erweitere. Aber dieses kan und mus geschehen, ohne sich vom Stile der alten Kunst zu entfernen.

Es giebt nur einen reinen, musterhaften Stil, so wie es nur einen guten und richtigen Geschmak giebt. Jener ist von dem formellen Karakter, oder dem jeder Gattung von Wesen unterliegenden, in dem Eigenthümlichen ihrer Bildung anschaulich dargestellten, Zwekbegriffe abhängig; dieser ist in der Einrichtung des menschlichen Gemüths gegründet. Beide sind also durch objektive und subjektive Nothwendigkeit ihrem Wesen nach unveränderlich. Beide begegnen und vereinigen sich in der

Hervorbringung eines schönen Kunstwerks; und in der Betrachtung desselben gelangen beide durch die harmonische Thätigkeit, zu der das Gemüth sich belebt fühlt, zu unserm Bewustsein. Weicht der Künstler vom reinen Stil ab, so weicht er zugleich auch von der Bahn des guten Geschmaks; denn jener ist nichts anders, als eine Darstellung, ein Wiederschein von diesem. Seine Werke können weder auf klassische Würde Anspruch machen, noch sich eines algemeinen Beifalles versichert halten, wenn auch ein ganzes Publikum, ein ganzes Zeitalter, ihre Vortreflichkeit behauptet. Es wird eine Zeit kommen, wo ein unbefangenes Publikum ihre Mängel erkennt, und ihnen auf der Stufenleiter der Kunstschätzung ihren gebührenden Plaz anweist.

Einer solchen Abweichung von der Bahn des reinen Geschmaks haben sich mehr oder weniger alle neueren Bildhauer schuldig gemacht; keiner hat den Forderungen eines reinen Stiles Genüge geleistet. Die vorzüglichsten unter ihnen, die an Kunst-

vermögen vielleicht keinem der alten Bildner nachstanden, fühlten ihre Kraft neu und original zu seyn; aber sie kanten die Gesetze nicht, denen sich jede Originalität unterwerfen mus, wenn sie musterhafte Werke hervorbringen wil. Stat blos in den Karakteren neu und originel zu sein, und im Stil ihrer Darstellungen dem Stil der Antike zu folgen, wolten sie auch in diesem, und in diesem vorzüglich, ihre Originalität behaupten, und schufen sich eigene aus ihrer Individualität geschöpfte Manieren, in denen oft der gute Geschmak bis auf die lezte Spur verloren ging. Und so irrt noch bis jezt die moderne Plastik, ohne den Zwek zu erkennen, der ihr in den Werken der Alten anschaulich vorgebildet ist, in Geselschaft ihrer Schwester der Malerei, von einer Manier zur andern, und nicht selten vertauschen beide gegenseitig ihren Karakter, oder helfen in ihrer Armuth einander mit ihren Irthümern aus. Die Plastik versucht in Marmor zu malen, und die Malerei trägt die abstrakten Idealformen der Antike kalt und unbelebt auf die Leinwand über. Ja, die bildende Kunst

dürfte sich noch glüklich schätzen, wenn jeder Künstler, der mit einer neuen Manier auftrit, auch neue Karaktere aufstellte, und die Kunst nicht blos mit neuen Bildwerken, sondern auch mit neuen Individualitäten bereicherte. Aber gewönlich fehlt den modernen Werken nebst dem Stile auch der Karakter. Es sind leere, bedeutungslose Figuren, die ihre Leerheit hinter affektirte Grazie, ihre Geistesarmuth hinter technische Geschiklichkeit und materiellen Reiz zu verbergen, oder durch Schwulst und Anmaſsung in übertriebenen Formen und Geberden den Mangel an wahrem Ausdruk des Affekts zu ersetzen suchen.

Wir haben oben behauptet, dass der bildende Künstler, bei aller Befugnis neu und original zu seyn, sich doch nicht vom Stile der alten Kunst entfernen dürfe, und dass jede Abweichung von demselben eine Geschmaksverirrung sei. Dies bringt schon der Begrif des Stiles mit sich.

Der Stil eines Bildwerks ist nämlich der **objektiv-bedingte ästhetische Karakter** desselben, der in jeder Kunst

durch das Ideal derselben, und in jeder einzelnen Darstellung durch das in dem Begriffe des Gegenstandes gegründete Verhältnis des Individuellen zum Ideale bestimmt wird. Wir wollen dieses der Deutlichkeit wegen mehr auseinandersetzen.

Die Gattung Mensch hat ihre eigenthümliche Form, die für jedes der beiden Geschlechter ursprünglich und wesentlich nur eine seyn kan. Es giebt also eine Gattungsform oder ein Ideal für die mänliche, und eine Gattungsform oder ein Ideal für die weibliche Gestalt, das allen Individuen der Gattung in beiden Geschlechtern zum Grunde liegt, die wieder in den höheren blos denkbaren, von allem Geschlechtsunterschiede abstrahirten, Begrif Mensch zusammenfließen, dem aber in keiner Erfahrung ein Bild entspricht. Aber auch die reine Idealform des durch den Geschlechterunterschied in zwei Hälften getrennten Gattungsbildes existirt nirgends; sie ist das unbestimmte, zahllosen Bildungen der Natur zum Grunde liegende

Schema oder Urbild, das auch der Einbildungskraft des Künstlers vorschwebt, und das er zwar in hoher, aber eben so wenig in volkommener Reinheit darstellen kan, als der Mathematiker das bloſse Schema eines Triangels oder einer andern geometrischen Form; denn es mus in der Darstellung durchgängige Bestimtheit, also durchaus Individualität annehmen. Eben so ist auch in der Natur in jedem einzelnen Wesen die Form der Gattung durch das Individuelle bestimmt, folglich mehr oder weniger durch dasselbe eingeschränkt. In jedem Individuum findet also nothwendig ein gewisses Verhältnis des Algemeinen der Gattungsform und des Individuellen (welches dem so eben Gesagten zufolge nichts anders ist, als das Gesamte der zufälligen Abweichungen von dem Algemeinen) stat, und aus diesem Verhältnisse geht der eigenthümliche Karakter des Individuums hervor, der in der Anschauung ästhetisch empfunden, und in der Kunst ästhetisch zwekmäſsig in einem bestimmten Kunstideale dargestellt wird.

Um Misverständnis zu verhüten, bemer-

ken wir noch, dass das idealische Individuum der Kunst sich von dem wirklichen Individuum der Natur darin unterscheidet, dass jenes immer den Begrif einer besonderen Art in der Gattung ausdrükt, also eine Stufe höher steht, als dieses, das blos einen individuellen Begrif darstellt. Dadurch dass die Kunst das Eigenthümliche einer besondern Art in einem Individuum auszudrücken vermag, erhebt sie sich über das Gemeine der Natur, und vermeidet das Mangelhafte, Zufällige, Bedeutungslose, ohne das karakteristische derselben einzubüssen; im Gegentheile trit dieses von allen Zufälligkeiten gesondert, in dem idealischen Individuum nur desto reiner, volständiger und fühlbarer hervor. Jedes Kunstideal ist eine solche Darstellung eines besonderen Artbegriffes an der Gattungsform durch ein demselben entsprechendes Bild. Bildet die Kunst blos einen individuellen Gegenstand der Natur in seiner eigenthümlichen Wesenheit nach, so ist die Darstellung ein Ebenbild oder *Portrait* desselben, das an seinem Theile gleichfalls eine ihm angemessene idealische

Behandlung fodert, wenn es ein schönes Kunstwerk seyn soll.

Aus dem Gesagten erhellet, dass der Stil der Plastik auf einer unveränderlichen Grundlage ruhet, nämlich auf der der Menschengestalt zum Grunde liegenden Gattungsform, die durch das Eigenthümlich-Abweichende oder Individuelle karakteristisch bestimmt wird. Der Stil der Plastik kan und mus also im Wesentlichen, d. i. in sofern er das Ideal, das, in seiner Reinheit gedacht, nur Eines ist, im Besonderen darstellt, immer nothwendig einer und derselbe seyn; aber der Karaktere die an dieser Gattungsform erscheinen können, oder der Kunstideale, kann es unzäliche geben, durch die ein und derselbe Stil auf das Mannigfaltigste modifizirt wird. Hierauf gründet sich auch die Wahrheit der obigen Behauptung, dass der Künstler in den Karakteren neu und originel seyn, aber im Stil seiner Darstellungen dem Stil der Antike, in welcher das Ideal der Gestalt aufs reinste und volkommenste ausgebildet ist, treu bleiben

müsse. Je volkommener er beide Forderungen der Kunst zu erfüllen vermag, desto vortreflicher werden seine Werke seyn; und wenn es überhaupt den Neuern möglich ist, in der Plastik die Alten wieder zu erreichen, wenigstens ihnen mit Erfolg nachzueifern, so ist es nur auf diesem Wege möglich.

Der Stil umfasst alle Theile der Darstellung, doch haftet er in der bildenden Kunst vornemlich an der Gestalt. Der individuelle sowohl als der idealische Karakter einer Gestalt (jede Darstellung mus diesen zwiefachen Karakter, der das Kunstideal ausmacht, an sich tragen) kan nur durch die Formen und Verhältnisse derselben ausgedrükt werden; und beide sind in jedem besonderen Falle von dem Begriffe des darzustellenden Gegenstandes abhängig. Darum hat auch das Ausmessen der Verhältnisse an den Antiken, die in jedem Bildwerke anders sind, wodurch man hinter die Geheimnisse der alten Kunst zu kommen hoft, keinen Nutzen, wenn man nicht den Zwek dabei hat, aus der

Menge von Verschiedenheiten das in jedem Kunstideale durch seinen Karakter anders modifizirte idealische Grundverhältnis der Gattungsform herauszufinden.

Die alte Kunst hat, wärend ihrer stets auf das Ideal gerichteten, stufengängigen Ausbildung, das Wesentliche der Formen und Verhältnisse aus der Natur, wie diese den Menschen in der vielseitigen Entwickelung seiner fisischen Anlagen zeigte, geschöpft und in ein Sistem von praktischen Regeln gebracht, das ihr eine so feste Grundlage gab, und deren strenge Befolgung sich in allen ihren Darstellungen erkennen läst, so verschieden auch die dargestellten Gegenstände seyn mögen; oder, wie wir lieber sagen möchten: das volständige Sistem der alten Kunst war in dem ganzen Umfange ihrer Werke anschaulich dargelegt, und jedes einzelne Werk derselben ist eine Anwendung seiner Grundsätze auf einen besonderen Fall. Darum lernt man den Geist und das Sistem der alten Kunst auch nur durch die möglichgröste Übersicht ihrer Überreste kennen.

Ohne den Geist des Ganzen anschaulich aufgefasst und verstanden zu haben, sind einzelne Kunstwerke nur schöne Hierogli-fen für uns, herausgerissen aus ihrer bedeutenden Verbindung, und unverständlich dem ungelehrten Auge; und da auch die gröste Übersicht der vorhandenen Reste des Alterthums noch keine Volständigkeit giebt, so mus die Filosofie der Kunst aus der Erkentnis ihres Zweks das der Anschauung Mangelnde theoretisch durch den Begrif ersetzen.

Nächstdem haftet der Stil eines Bildwerks vornemlich auch an dem Ausdruk desselben, der in Miene, Stellung und Handlung der Gestalt erscheint, und in sofern er fisiognomisch ist, durch den über die ganze Gestalt gleichförmig verbreiteten Karakter, in sofern er aber pathognomisch und mimisch ist, durch die Situazion und den gewählten Moment der Handlung, deren sichtbarer Ausdruk er seyn sol, bestimmt wird. In jedem Bildwerke sol, wie die Gestalt, so auch der Ausdruk individuel und zugleich idealisch

seyn. Der idealisch - individuelle Ausdruk aber wird auf gleiche Weise, wie die idealisch - individuelle Gestalt, durch die Einbildungskraft des Künstlers erzeugt, die wie ein schaffender Geist über dem Chaos des rohen Stoffes schwebt, von jeder Art des Ausdruks das Zufällige sondert, und nur das Wesentliche, Bedeutende, Karakteristische darstellt. Auch diese Aufgabe hat die alte Plastik auf eine ihrem Zwecke so volkommen entsprechende Weise gelöst, dass sie, wie im Stile des Ausdruks das stete Vorbild der Neueren bleiben wird.

Wir müssen uns damit begnügen hier blos die Hauptbedingungen des Stiles und die Gründe dargelegt zu haben, aus welchen wir behaupten, dass der moderne Bildner sich nie ohne Verletzung seines Kunstzweckes vom Stile der alten Kunst entfernen könne.

Die Individualität der alten Bildwerke ist aus der Natur geschöpft, aber nie Nachahmung einer wirklichen Individualität aus ihr, sondern eine genialische Schöpfung der Einbildungskraft zu der die individu-

ellen Bildungen jener nur den rohen Stof liefern. Dieses Vermögen individuelle Gestalt zu erzeugen ist die Grundlage des plastischen, so wie alles ächten Kunstgenies überhaupt, und zugleich eine der seltensten Gaben der Natur, ohne die keine wahre Originalität, folglich keine karakteristische Darstellung einer ästhetischen Idee möglich ist. Auch bei den Griechen war dies Talent selten. Unter der grossen Menge ihrer bildenden Künstler gelang es nur wenigen, das Ideal einer Gottheit, oder eines Heros so darzustellen, dass der idealisch - individuelle Karakter desselben darin gleichsam vollendet und erschöpft war. Eine solche gelungene Darstellung ward dann das Vorbild aller übrigen Abbildungen desselben Gegenstandes.

Dass die Ideale der Alten nicht aus einzelnen schönen Theilen der Natur mechanisch zusammengetragen, sondern in der Einbildungskraft des Künstlers organisch erzeugt sind, beweiset jedem der sich von der genialischen Erzeugung eines Kunstwerks eine Vorstellung machen kan, ihre

durchgängige Einheit, das innige Zusammenstimmen aller Theile zu einem lebendigen bedeutenden Ganzen, und der über das Ganze verbreitete Ausdruk eines und desselben Karakters.

Besonders merkwürdig ist es, dass die Bildwerke der Alten immer nur die reinobjektive Darstellung des Gegenstandes, ohne eine Spur subjektiver Beimischung, enthalten. Wenn dies durchgängig der Karakter der alten Kunst ist, so offenbart er sich in der bildenden am auffallendsten. Frei von allen Einflüssen der Gemüthsstimmung dessen der es schuf, stellt das antike Bildwerk blos seinen Gegenstand in treffender Eigenthümlichkeit dar. Darum athmet auch aus allen Werken der alten Plastik nur ein Geist. Die Verschiedenheiten, die man an ihnen wahrnimt, sind blosse Modifikazionen desselben Stils auf den verschiedenen Stufen seiner Ausbildung; nie nehmen wir in ihnen die besondere Manier dieser oder jener Schule, dieses oder jenes Künstlers wahr. Vielleicht waren diese bemerklich, als man

noch das ganze Gebiet der alten Kunst übersehen, und die Werke der verschiedenen Meister und Schulen unter einander vergleichen konte; aber gewis waren sie dem Stile immer so untergeordnet, dass sie der objektiven Reinheit und dem Karakter des dargestellten Gegenstandes keinen Abbruch thaten.

Den alten Künstlern mag diese ästhetische Selbstverläugnung leichter geworden seyn, als den neueren, da in ihnen ein bestimmter Nazionalkarakter, eine grössere Gediegenheit und Eintracht ihrer sinnlich-geistigen Natur, und ein engerer Kreis von Begriffen eine grössere Einförmigkeit der Vorstellungsart bewirkte. Bei ihnen strebte die Kunst seit ihren frühesten Anfängen, durch einen richtigen und treuen Natursin geleitet, gerade zu ihrem Zwecke hin, und erreichte, unter der sicheren Leitung eines genialischen, von dem Gefühle für Wahrheit und Schönheit durchdrungenen Verstandes, eine Höhe der Vollkommenheit, zu der wir mit allen unsern Akademien, metafisischen Theorien und

Ästhetiken die unsere nie wieder erheben werden.

Nur bei den Neueren gilt der Satz: jeder Künstler drükt sich selbst in seinen Werken ab. Der alte Künstler verschwand hinter dem seinigen. Bei uns würde es nicht schwer seyn, den individuellen Karakter mehrerer Künstler aus ihren Werken darzustellen; bei den Alten findet man nur seltene Spuren des ihrigen. Dies ist das sprechendste Zeugnis für die algemeine und strenge Herschaft der Grundsätze nach denen sie die Kunst ausübten, und von der zwekmässigen Kultur ihres Kunstinstinkts. So wie im Gegentheil die hervorstechende Individualität in den Werken der Neueren, welche oft den objektiven Karakter derselben durch Manier und Einförmigkeit entstellt, ein Beweis ist, dass der neueren Kunst überhaupt ein festes Sistem von Regeln, und dem modernen Künstler eine zwekmässige ästhetische Bildung mangelt. Nur wenige machen davon eine Ausname, und Rafael steht fast allein unter den Neueren auf der höchsten Stufe der Objektivität.

Aber soll denn der Künstler gar keine Eigenthümlichkeit haben? Allerdings! nur unterscheide man objektive Eigenthümlichkeit, die allein wahre Originalität ist, von subjektiver Individualität, die dem Kunstwerke immer einen fremdartigen Zusaz giebt. Jene offenbart sich in dem Vermögen neue Karaktere zu bilden, oder schon vorhandene in neue Situazionen zu versetzen. Diese zeigt sich nur in der Manier, die man nie mit Originalität verwechseln solte. Originalität erweitert das Gebiet der Kunst und bereichert es mit neuen Formen; durch Manier wird sie auf eine individuelle, also mangelhafte, Vorstellungsart beschränkt. Wahre Originalität ist Selbstständigkeit; Manier ist Einseitigkeit, oft blos fremder Eigenthümlichkeit nachgeahmt. Sei immerhin des Künstlers Anlage auf eine gewisse Sfäre der Kunst beschränkt: das kan ihn nicht hindern, seine Originalität in dieser Sfäre zwekmässig zu entfalten. Ächtes Kunsttalent ist ein seltenes Produkt der Natur, aber das Seltenste des Seltenen ist ein allumfassender Kunstgeist, und vielleicht hat es nie einen

gegeben, der die beiden Pole der Kunst, das Erhabene und Pathetische sowohl als das Reizende und Liebliche, mit gleichem Glücke zu umfassen vermocht hätte. Die Natur selbst hat dem Genius die Schranken seines Wirkungskreises gezogen, die er nicht übertreten, aber innerhalb deren er sein Vermögen zwekmässig ausbilden sol.

Dieser nothwendigen Schranken ungeachtet, welche in den verschiedenen Modifikazionen des ästhetischen Gefühles ihren Grund haben, herscht doch in den verschiedensten Sfären der Kunst nur ein und derselbe Stil, so wie alle Modifikazionen des ästhetischen Gefühles in dem Gefühle des Schönen, als ihrem gemeinschaftlichen Mittelpunkte, zusammen fliessen. In allen ist ein und dasselbe Ideal die gemeinschaftliche Grundlage des Stils; nur die Karaktere der einer jeden Sfäre angehörigen Kunstideale sind verschieden, und diesen mus der Stil sich in jeder möglichen Individualität treu anschmiegen können, ohne je seinen idealischen Grundkarakter, der im Iupiter wie im Ganimed, im Her-

kules wie im Apollo, in der Juno wie in der Venus, wesentlich derselbe ist, zu verläugnen.

Der wahre Sin unserer Behauptung, dass es nur einen Stil gebe, wird vielleicht auf den ersten Anblik einer andern Behauptung, dass nämlich jede Figur ihren eigenen Stil haben müsse, zu widerstreiten scheinen. Aber beide sagen dasselbe nur mit anderen Worten. Stil ist der ästhetische-objektive Karakter einer Kunstdarstellung. Derselbe geht hervor aus dem Verhältnisse der Gattungsform zu den individuellen Bestimmungen derselben. Ein solches Verhältnis mus in allen Kunstdarstellungen stat finden, und in sofern ist der Stil dem Wesentlichen nach in allen derselbe. Aber in jedem Kunstideale ist dies Verhältnis anders bestimmt, und aus dieser Verschiedenheit geht die Mannigfaltigkeit der Karaktere hervor; und in sofern hat jede Darstellung nach der Eigenthümlichkeit ihres Karakters auch ihren eigenen Stil; nur kan derselbe nichts anders seyn, als eine Modifikazion des einen Stils,

welcher der ästhetische Karakter aller Kunstdarstellung überhaupt ist.

Da uns hier der Begrif der Kunstschönheit so nahe liegt, so wollen wir zur Beherzigung für diejenigen welche behaupten, dass das Kunstschöne lediglich im Karakteristischen bestehe, und nicht begreifen können, dass Wahrheit und Schönheit, sowohl den Begriffen nach, als in der Erscheinung, zwei ganz verschiedene Dinge sind, wenn sie gleich in dem Kunstwerke in einen Totaleindruk zusammenfliessen, beiläufig nur folgendes bemerken:

In dem Kunstideale, welches immer zwei Bestandtheile hat, nämlich die Gattungsform, und die individuelle Abweichung von derselben, durch die sie auf ein bestimmtes Ideal eingeschränkt wird, haftet die Schönheit an dem ersten, das Karakteristische hingegen entspringt aus dem lezten dieser beiden Bestandtheile. Wie nun ohne individuelle Bestimmung des Ideals, keine anschauliche Darstellung desselben stat findet, so findet auch ohne

Wahrheit keine Schönheit stat; und der individuelle Karakter, welcher das Ideal bestimmt, bestimmt zugleich auch die Art der Schönheit desselben, ohne dass deshalb Karakter und Schönheit eine und dieselbe Eigenschaft wären. Darum wird auch die Schönheit vornemlich dem Stile, und die Wahrheit dem Karakter beigelegt. An den individuellen Bildungen der Natur erscheint die Schönheit als eine zufällige Eigenschaft; denn in ihnen wird oft die Gattungsform durch das Zufällige der Abweichungen überwogen, so dass sie darunter gleichsam verschwindet, oder vor demselben nicht erscheinen kan; dafür sind sie aber auch häufig nur desto karakteristischer und oft bis zur Karikatur gezeichnet, welche nichts anders ist, als ein so starker Grad der Abweichung von der Gattungsform, dass diese dadurch auf eine zwekwidrige Weise entstellt wird. Nur in dem Ideale der Menschengestalt, das alles Zufällige ausschliest, erscheint die Schönheit als nothwendiger Bestandtheil desselben, weil sie im Wesen, also auch in der Gattungsform der menschli-

chen Natur mit begründet ist. Sie sol es auch in jedem Kunstideale seyn, wo die Gattungsform das Individuelle beherscht und veredelt. Darum ist ein Kunstideal um so schöner, je reiner an demselben die Gattungsform hervorsticht, je geringer die Abweichungen von derselben sind; und im Gegentheil um so weniger schön, aber desto karakteristischer, je mehr es durch eine stark angedeutete Individualität die Gattungsform beschränkt, und sich dadurch den Bildungen der wirklichen Natur nähert. Schönheit und Karakteristik sind also, weit entfernt einerlei zu seyn, wenn sie gleich in der Anschauung in ein Gefühl zusammenfliessen, ihrem Wesen wie ihrer Quelle nach verschieden, so verschieden wie, um uns eines recht in die Augen fallenden Vergleiches zu bedienen, Gelb und Blau sind, obgleich sie in der Mischung des Grünen nur als Einheit empfunden werden.

Aus dem bisher über das Wesen der Plastik Gesagten geht hervor, dass, so verschieden auch der Geist unseres Zeitalters,

die Richtung unserer Kultur, unsere Religion, unsere geselschaftliche Verfassung, unsere Sitten und unsere ganze Vorstellungsart von denen des Alterthums seyn mögen, doch der Zwek, folglich auch der Stil der alten und neuen Kunst im Wesentlichen dieselben sind; denn auch uns kan sie nichts anders seyn, als schöne Darstellung des Ideals unter karakteristischen Bestimmungen. Wenn nun nicht erweislich ist, dass die Gattungsform der menschlichen Natur bei den Neueren eine andere ist als bei den Alten, so mus nothwendig auch das Ideal der Gestalt, folglich auch der Stil der neueren Plastik eben so beschaffen seyn wie in der alten; und wenn zugestanden wird, dass wir Neueren überhaupt eine bildende Kunst haben können, so mus sie, was für Gegenstände sie auch behandeln möge, in der Ausübung denselben Grundsätzen folgen, denen die alten Bildner gefolgt sind. In der Erfindung und Darstellung neuer Karaktere hat, wie schon oben bemerkt worden, der neuere Künstler freien Spielraum zur möglichsten Erweiterung des Gebietes seiner

Kunst, aber für den Stil der Darstellung giebt es nur einen Weg, und diesen haben die Alten vorgezeichnet. Ihm bleibt also nichts anders übrig, als dem Stile der Antike treulich zu folgen.

Wenn wir nach diesen Grundsätzen die berühmtesten modernen Bildner und ihre Werke beurtheilen, so werden wir vielleicht bei manchen den Vorwurf einer übermässigen Strenge gegen uns erregen; aber wir sehen nicht ein, warum es ungerecht seyn solte, das was in der Schäzung des Publikums bereits neben das Höchste gestellet worden, auch kritisch mit dem Höchsten zu vergleichen, und an dem höchsten, allein zuverlässigen Masstabe der Kunst zu würdigen. Fände sich dann auch, dass jene Schätzung eine Überschätzung gewesen, so würde sich daraus nur ergeben, was jeder wahre unbefangene Kenner ohnehin schon erkant hat, nämlich: dass noch kein Neuerer die Alten erreicht, geschweige übertroffen habe. Überdies ist eine strenge Prüfung nach den Grundsätzen der Kunst das einzige Mittel

um zu einem bestimmten und zuverlässigen Urtheile über das Verdienst eines Künstlers zu gelangen, ohne dass darum die Rüksichten, die dabei auch auf äussere Umstände, Zeitalter, Talent, und andere unvermeidliche Beschränkungen desselben zu nehmen sind, übergangen werden dürften. Wenn die neueren Künstler bei dem Hervorbringen ihrer Werke die Muster und Grundsätze der Alten weniger als sie solten im Auge gehabt, oder gar verkant haben, so kan das die Kritik nicht abhalten, sie dennoch nach diesen Mustern und Grundsätzen, die nach ihrer Überzeugung allein die wahren und richtigen sind, zu würdigen; oder man müste erst durch Gründe erweisen, dass die neuere Plastik andere Prinzipien, folglich auch einen anderen Masstab der Beurtheilung habe.

Unter allen Bildnern der neueren Zeit hat keiner die Gabe ächter Originalität, oder das Talent individuelle Karaktere zu schaffen, in so hohem Grade besessen, als Michelangelo, oder vielmehr nur er allein hat es besessen. Seine Werke zei-

gen einen eigenthümlichen mit starken Zügen ausgeprägten Karakter. Es sind selbstständige idealische Schöpfungen der Einbildungskraft mit der Energie und Grösse seines Geistes geschwängert. Der Anblik der Antike warf den ersten Funken des Ideals in seine Sele; aber die Originalität seiner Karaktere und die ihnen eigene wilde gigantische Grösse konte er aus keinem alten Vorbilde lernen; sie sind das Eigenthum seines plastischen Schöpfergeistes, der Abdruk seiner individuellen Gemüthsstimmung. Alle seine Idealgestalten, in der Plastik wie in der Malerei, sind Giganten einer besonderen Rasse, eben so verschieden von den Göttern und Heroen der griechischen Kunstwelt, als von gewönlicher Menschennatur. Der Stil seiner Werke ist, wie ihr Karakter, immer gros und aufs Ideal gerichtet; aber seine Grösse ist nie rein, selten von Schönheit begleitet, häufig mit den Zufälligkeiten der gemeinen Natur vermischt, oft nur gemeine Natur in grossen Verhältnissen, wie vor allen sein Moses, und nächstdem die allegorischen Gestalten der Tageszeiten

auf den Grabmälern der Mediceer zu Florenz beweisen. Die Grosheit und Kraft seiner Werke gehört der Individualität des Künstlers, nicht immer den dargestellten Gegenständen an, so innig sie auch in dem Karakter derselben verschmolzen sind; daher der gleichförmige Ausdruk aller, so verschiedenen Inhalts sie seyn mögen. Überal, aus den gigantischen Formen und Verhältnissen der Gestalt, aus den heftig bewegten, stark kontrastirenden Stellungen, aus dem düstern trotzigen Ernst der Mienen, drängt sich die kühne Manier des Künstlers hervor. Das Übertriebene in Michelangelo's Manier ist nur darum in seinen Werken erträglich, weil es mit wahrer Grösse, mit eigenthümlichem Gefühl, und tiefer Kentnis vergeselschaftet, und so als Bestandtheil in den Karakter seiner Gestalten selbst übergegangen ist. Dass es Manier ist, erkennt man an der Einförmigkeit des in allen seinen Werken wiederkehrenden Eindruks; aber unter dieser Einförmigkeit leuchtet ein origineller Geist und ein erhabenes Talent hervor.

Könte die neuere Plastik überhaupt auf

einen eigenthümlichen Karakter Anspruch machen, so wäre es in den Werken dieses Künstlers. Und wenn Michelangelo die Foderungen der Kunst in Hinsicht auf Reinheit des Stils und der Objektivität der Darstellung in eben dem Grade erfüllet hätte, als er den Foderungen karakteristischer Individualität in seinen Bildwerken und Gemälden Gnügen leistet, so würden seine Werke unter den neueren für klassisch gelten können. Aber ihr unreiner Stil, das Manierirte ihres Ausdruks, raubt ihnen diesen Vorzug. Vielleicht wäre es in der Schule der Griechen, bei der festen Richtung und dem sistematischen Gange ihrer Kunst, möglich gewesen, diesen unbändigen Riesengeist unter die Regel der Kunst zu zwingen, seine wilde Kühnheit zu edler ruhiger Grösse, seine originelle Manier zu einem musterhaften Stile auszubilden; aber in seinem Zeitalter, wo nur erst wenige Trümmer der alten Kunst wieder aus den Gräbern der Zerstörung hervorgegangen waren, und die neuere noch mit schwachen Schritten am Leitbande der Nachahmung

ging; konte sein Genius nur dem eigenen Triebe folgen. Gros und feurig wie der Schöpfergeist eines Äschilus, Dante und Shakespeare durchbrach er die engen Schranken seiner Kunst, und hob sie mächtig zur Sfäre des Ideals empor; aber er war eben so wenig, wie jene, im Stande sie zu der schönen Eintracht des Genies mit dem Geschmake zu führen, welche Phidias, Sofokles, und unter den Neueren Rafael begründeten, und aus welcher allein klassische Werke hervorgehen können. Darum sind auch Michelangelo's Vorzüge, wie seine Fehler, ganz sein Eigenthum; aber auch so gebürt ihm, sowohl wegen seines originellen, ächt plastischen Talents karakteristische Gestalten zu schaffen, als auch wegen seiner tiefen gründlichen Kentnis der menschlichen Gestalt der erste Rang unter den modernen Bildnern.

Die anatomische Richtigkeit der Gestalt ist zwar nur ein blosses Mittel zum Zwek, und komt im ästhetischen Urtheile, wo man die technische Richtigkeit voraussezt,

nicht in Betracht. Aber das Kunsturtheil nimt auf sie, als auf eine nothwendige Bedingung der Schönheit, zuerst Rüksicht; und es ist ein wesentliches Verdienst des Künstlers, wenn ihm dieses Mittel ganz zu Gebote steht, so wie es ein Verdienst des Dichters ist, wenn er die Grammatik seiner Sprache, und die Technik des Versbaues völlig in seiner Gewalt hat. Beide sind Bedingungen klassischer Werke; denn Richtigkeit ist immer eine Grundlage der Schönheit. Das anatomische Studium des Körpers ist für den bildenden Künstler von solcher Wichtigkeit, dass zuweilen ein grosses Talent blos darum nicht die ihm mögliche Volkommenheit erreicht, weil ihm die gründliche Kentnis des Körperbaues mangelt. Ohne sie ist die glüklichste Einbildungskraft nicht im Stande, ihre Schöpfungen ausser sich darzustellen. Besonders mus der Bildhauer, dessen Kunst ganz auf Gestalt beschränkt ist, den Bau und Mechanismus des Körpers bis in seine kleinsten Theile aufs genaueste kennen, und das Wesentliche ihrer Form wohl inne haben. Nur dann

kan seine Einbildungskraft ohne Hindernis, ihren Stof jedem Bedürfnisse der Kunst gemäs bilden und darstellen. Wir würden diesen Punkt hier nicht berührt haben, wenn wir nicht vermutheten, dass das Unbestimmte, Mangelhafte, Schwankende der Formen in den meisten Werken Canova's zum Theil aus dem Mangel an gründlicher Kentnis des Körperbaues herrühre. Freilich kan ein überwiegender Hang zum Weichen, Zarten und Schmelzenden auch den gelehrten Künstler zur Unbestimmtheit verführen; oft aber hindert ihn dieser Hang selbst am gründlichen Studium. In dieser Kentnis war Michelangelo so gros und bewundernswürdig, dass zu zweifeln ist, ob je ein alter Künstler, ob selbst die Schöpfer des Laokoon, des Borghesischen Fechters und der Ringergruppe tiefere Einsicht in den Bau und Mechanismus des menschlichen Körpers besessen haben. Aber sie ordneten dieselbe dem Zwecke der Kunst, der wahren und schönen Darstellung des Gegenstandes, unter. Michelangelo hingegen gefiel sich in seiner Gelehrsamkeit,

und nahm gern das Mittel mit in den Zwek auf. Seine meisten Werke scheinen nur erfunden und angeordnet um ein ungeheures anatomisches Wissen zur Schau zu legen. Indessen kam ihm dies in seinen Malereien auch treflich zu statten, und macht sie zu einer unerschöpflichen Schule der Zeichnung für alle Künstler. Kein Maler hat die menschliche Gestalt gründlicher verstanden, und sich zugleich seine Figuren auf der Fläche so plastisch rund gedacht, als Michelangelo.

Etwa ein Jahrhundert nach ihm gab Bernini der Bildnerei eine ganz andere Gestalt. Er ward der Urheber einer neuen Manier und Stifter einer zalreichen Schule, deren Herschaft sich über ganz Europa verbreitet, und bis über die Mitte des verflossenen Jahrhunderts fortgedauert hat. So gros, feurig und fruchtbar das Talent dieses Künstlers war, so ausschweifend war zugleich sein Geschmak. Jener Schöpferkraft unfähig, die sich im Hervorbringen neuer Individualität offenbart, vergrif sein irregeleitetes Streben nach Originalität sich

unglüklicher Weise an dem Stile der Kunst, den er mitten unter den vortreflichsten Werken des Alterthums auf eine unglaubliche Weise mishandelte und entstellte; gerade als ob er alle Wahrheit und Schönheit aus der Kunst vertilgen, und sie der Wilkür jeder zügellosen Fantasie preisstellen wolte. Und in der That kan die Ausschweifung in dieser Kunst schwerlich weiter getrieben werden, als in den Werken Bernini's und seiner Schule geschehen ist.

Übertriebene Knochen- und Muskelgebirge an den männlichen, — schlaffe, aufgedunsene, in mehr als Rubensischer Üppigkeit des Fleisches schwelgende Formen an den weiblichen Gestalten; unförmliche, schlauchartige Kinder; Gewänder die den plözlich erstarrten Wellen eines vom Sturm empörten Meeres gleichen, verzerrte Gesichter, wahnsinnige Fisiognomien, wild zerzauste Locken und Bärte, gewaltsam kontrastirende Stellungen, Geberden eines Besessenen, die heftigsten Bewegungen ohne Ursache und Zwek, und eine durch Glättung bis zur gallertartigen Weichheit

getriebene Behandlung des Marmors, — sind die Hauptschönheiten des Berninischen Stiles, der zu seiner Zeit alle Liebhaber und Kenner bezauberte, und mit seinen Misgestaltungen ein Jahrhundert lang Italien und Frankreich überschwemmte. Aber nicht blos die Bildhauerei ward auf diese Weise gemishandelt, eine gleiche Geschmaksverderbnis waltete zu derselbeu Zeit epidemisch über alle anderen Künste. Marino und sein Anhang trieben in der Dichtkunst, Lanfranco und Pietro da Cortona in der Malerei, Borromini in der Baukunst ähnlichen Unfug; aber unter allen fällt der des Bernini am stärksten und widrigsten in die Augen. Eigentlich ist diese scheusliche Manier aus der Malerei in die Skulptur übergegangen und schon Algardi legte den Grund dazu; aber der erhielt sich noch in den Schranken der Mässigung. Nur Bernini hatte die Kühnheit, den Unsin, den Lanfranco und Pietro da Cortona sich in ihren Decken- und Kuppelgemälden erlaubten, auch in seiner Kunst zu wagen.

Canova ist jezt der dritte Künstler, der eine neue Epoke der modernen Skulptur begründet hat, und vielleicht wird er als Stifter einer neuen Manier gleichfals Haupt einer Schule. Vornemlich lies sich dies erwarten, als er vor einigen Jahren zum Oberaufseher der Museen des Papstes ernant, und bald darauf auch von dem ersten Konsul, jetzigem Kaiser der Franzosen nach Paris berufen wurde, um dessen Bildnis zu verfertigen. Wenn seine Kunst auch in Frankreich Eingang gewan, sò konte er dann, wie einst Bernini, von Rom und Paris aus den Geschmak von Europa beherschen. Nachdem aber seit einigen Jahren mehrere talentvolle Künstler in Rom mit bedeutenden Arbeiten aufgetreten sind, auch die Französische Akademie daselbst wieder hergestellt ist, deren Zöglinge der Manier ihrer eigenen Schule folgen, so lässt sich nach der jetzigen Lage der Dinge wahrscheinlicher vermuthen, dass ein heilsamer Wetteifer von mehreren Seiten das Interesse des Publikums theilen, und die Allein-

herschaft Einer Manier, die bald ein Heer talentloser Nachahmer um sich versammeln, und die jungen Künstler vielleicht aufs neue vom Studium der Antike abziehen würde, fürs erste wenigstens verhindern werde; welches auch zum Besten der Kunst zu wünschen ist.

Antonio Canova wurde auf der venezianischen *Terra ferma* in Possagno einem zum Kirchensprengel von Trevigi gehörigen Dorfe des Nobile Falieri, im Jahre 1757 geboren. Schon frühe äusserte sich die Kunstanlage und Neigung zum runden Bilden in dem Knaben, und den ersten merkwürdigen Beweis desselben, dessen ein italienischer Schriftsteller in seinen Nachrichten über Canova erwähnt, gab er in seinem Zwölften Jahre, wo er in der Küche des Nobile Falieri einen Löwen von Butter zum Aufsaz für die Tafel desselben modellirte. Löwen müssen also schon frühe die Einbildungskraft Canova's beschäftigt haben; und wer weis, ob nicht diese frühen kindischen Übungen dazu beigetragen haben, dass diese Thiere in der Folge dem Künstler so meisterhaft gelangen; wer weis, ob nicht jener Sin für das Weiche und Mürbe, durch den sich Canova's Geschmak besonders aus-

zeichnet, sich an diesem Model von Butter zuerst entwickelt hat. Dem sei wie ihm wolle, dieser Löwe in Butter erregte die Aufmerksamkeit des Nobile auf den kunstreichen Knaben, und bestimmte das Schiksal des jungen Canova so günstig, dass derselbe frühe seinem wahren Berufe folgen konte. Die Edlen Falieri, Vater und Sohn, nahmen sich seiner an, und thaten ihn im vierzehnten Jahre seines Alters zu einem mittelmässigen Bildhauer in Bassano in die Lehre, wo er sich einige Jahre im Modelliren und Meisseln übte, von dem er aber wenig mehr, als das Handwerk der Kunst lernen konte. Die erste eigene Arbeit, die der junge Künstler im siebzehnten Jahre seines Alters verfertigte, und mit der er zugleich seine Lehrjahre bei diesem Meister beschlos, war eine Euridice in weichem Marmor, in halber Lebensgrösse. Er ward nun nach Venedig auf die dortige Kunstakademie geschikt, wo er sein eigentliches Kunststudium began, und wo bessere Muster als die Werkstat des Meisters in Bassano ihm darbieten konte, seinen Kunsttrieb

befeuerten. Er gewan mehrere Preise der Akademie, und verfertigte daselbst bis in sein drei und zwanzigstes Jahr mehrere Arbeiten welche ihn in Venedig bekant machten, und Erwartungen von ihm erregten, die er späterhin weit übertroffen hat. Jene Arbeiten sind:

Apollo und Dafne, eine Gruppe.

Die Büste des Doge Paolo Renieri.

Ein Äskulap.

Orfeus als Gegenstük zu seiner in Bassano verfertigten Euridice.

Eine Figur ohne Bedeutung, zehn Palmen hoch, die er in Thon modellirte, um sich im Grossen zu versuchen.

Ein junger Herkules, der die Schlangen erwürgt.

Alle diese Werke hatte der Künstler blos als Übungsstücke oder Preisbewerbungen verfertigt. Die erste Arbeit, die er nach diesen mit Beifal aufgenommenen Vorübungen in Auftrag erhielt, war die Statue des Marchese Poleni in

Lebensgrösse von Marmor, für die Stadt Padua.

Dann unternahm er eine Gruppe von zwei Figuren in natürlicher Grösse: Dädalus und Ikarus; er führte sie in carrarischem Marmor aus, und vollendete sie im ein und zwanzigsten Jahre seines Alters. Von dieser Gruppe sahen wir noch in Rom in der Werkstat des Künstlers einen Gipsabgus, der blos als ein Denkstük aus der früheren Zeit seiner Bildung merkwürdig ist. Beide Figuren sind ganz im Karakter der gemeinen Figur. Dädalus, ein hagerer abgezehrter Alter, kahlköpfig und mit geschornem Kin, ist mit aller Treue und mit allen Gebrechlichkeiten und Runzeln des hinfälligen Alters einem wirklichen Modelle nachgeahmt, und macht einen widrigen Anblik; von eben so gemeinem, dürftigen Karakter ist der Knabe Ikarus; mit einer süslichen, selbstgefälligen Miene blikt er hinterwärts über die Schulter hinum, an welcher der Alte ihm einen Flügel zu befestigen im Begrif ist. Noch keine Spur von Form und von Stil ist an dieser Gruppe

zu finden, und man sieht an ihr, dass der Künstler gerade auf dem entgegengesezten Wege zu seinem Ziele war. Indessen sezte diese Gruppe, welche in den Besiz des Ritters Pisani kam, den Künstler in den Stand, eine höhere Schule seiner Bildung zu besuchen. Der Senat von Venedig beschlos ihn mit einem Jahrgehalt von 300 *Ducati* (ungefähr 100 Dukaten) nach Rom zu senden, wohin er auch gegen das Ende des Jahres 1779, im Gefolge des Venezianischen Gesandten Zuliani, abreisete.

Dort began eine neue Epoke seiner Kunstbildung. Er verlies die Nachahmung der gemeinen Natur, und brachte einige Jahre mit eifrigem Studium der Antike und eigenen Übungen zu. Die erste Frucht desselben war ein Apollo der sich eine Lorberkrone aufsezt, drei Palmen hoch in Marmor, für den Prinzen Rezzonico, Senator von Rom, der seinen jungen Landsman nicht blos in seinen Schuz nahm, sondern sich auch aufs thätigste für ihn verwandte, und durch seinen Einflus den

Grund zu dem nachherigen schnellen Glücke des Künstlers legte. Dieser Apollo ist schwach und karakterlos; aber man sieht, dass der Künstler bereits die Nachahmung der gemeinen Modelnatur verlassen hat, und Schönheit auf einem andern Wege sucht; er ist als des Künstlers Übergang zum Idealischen zu betrachten.

Eine Gruppe in Lebensgrösse, Theseus auf dem erschlagenen Minotaur sitzend, von carrarischem Marmor, war das erste grosse Werk, womit Canova sich im Jahr 1783 in Rom bekant machte; und obgleich der Gedanke, den Helden auf dem Bauche des erschlagenen Ungeheuers sitzen zu lassen, nicht fein ist, so gehört doch diese frühe Arbeit auch jezt noch zu den vorzüglicheren unsers Künstlers. Die Gestalt des Theseus hat einen Heldenkarakter, und wenn man ihr gleich noch mehr Grösse und Kraft wünschen möchte, so zeigt sie doch in den Formen Studium und Stil der Antike. Dadurch erregte Canova bei Kennern die Hofnung, in ihm dereinst den Wiederher-

steller des guten Geschmaks zu sehen. Aber Canova noch unschlüssig, welchen Weg er einzuschlagen habe, um glüklich zum Ziele zu gelangen, und vielleicht befürchtend, dass zu ernstliches, anhaltendes Studium der Alten ihn zum blossen Nachahmer derselben machen, und seine Selbstständigkeit unterdrücken möchte, blieb nicht lange auf diesem Wege, sondern bahnte sich einen eigenen, der seiner individuellen Stimmung mehr gemäs war, und auf welchem wir ihn bald erblicken werden.

Indessen hatte doch das Studium der Antike seinen Schönheitssin entwickelt und ihn zum Ideale geführt, das aber in der Reinheit, zu der es in der Antike ausgebildet ist, seinem weichen, sentimentalen, mehr zum Lieblichen als zum Kräftigen sich neigenden Zartgefühle zu strenge, zu kalt und zu gefühllos scheinen mochte, er wünschte also dieses, was seiner Meinung nach den Werken der Alten noch fehlte, in den seinigen zu erreichen, und hofte vielleicht auf diese Weise die Schön-

heit der antiken Bildwerke noch zu übertreffen. Eine solche Täuschung ist um so verzeihlicher, wenn man bedenkt, dass es der neueren Kunst ganz an sicherleitenden Grundsätzen, an einem festen, auf einen bestimmten Zwek hin gerichteten, Gange gebricht, dass also der junge Künstler gerade in der Zeit, wo er der Leitung am meisten bedarf, seinem Genius und dem Zufalle überlassen ist.

Quatremère de Quincy, welcher gerade in dieser Zeit in Rom des jungen Künstlers Bekantschaft machte, fand ihn in dieser Krise. Wie früher in Venedig sein Dädalus und Ikarus das Resultat seines Studiums der gemeinen Modelnatur gewesen war, so war dieser Theseus die Ausbeute seiner in Rom nach der Antike gemachten Studien; er hatte sich nun in beidem versucht, und die gehörige Kunstfertigkeit erworben; aber nun, wo es galt eigenes Weges zu gehen, war er unentschlossen, welchen Mustern er folgen, welchen Stil er sich zu eigen machen solte. Der Rath den der französische Ge-

lehrte ihm gab, alle Neueren gänzlich an die Seite zu setzen, und nur die Alten im Auge zu haben; sich als einen Schüler derselben zu betrachten, sich ihren Stil, ihren Geschmak, ihre Grundsätze ganz eigen zu machen und so endlich mit den Alten selbst zu wetteifern, war der beste und einzig gute. Aber leichter ist rathen, als gegebnen Rath befolgen. Canova wolte mit den Alten weteifern, ohne sich jenen Bedingungen zu unterwerfen; und so blieb dieser Theseus der erste und lezte Versuch des Künstlers im Stile der Alten. Das Publikum nahm denselben mit ungetheiltem Beifalle auf, und der Graf Fries in Wien kaufte das Werk.

Der durch diese Gruppe erworbene Beifal, noch mehr aber das Wohlwollen seines edlen Gönners, verschaften dem Künstler bald darauf Gelegenheit ein grösseres, und was für die Begründung seines Rufes besonders wichtig war, ein öffentliches Werk auszuführen. Eine in Rom mit Beifal aufgenommene öffentliche Arbeit ist hinreichend, einem jungen Künstler einen

Namen durch ganz Italien zu machen, und ihm für immer Arbeit und Verdienst zuzusichern. Ihm wurde im Jahre 1783 die Verfertigung eines Monuments für den Papst Clemens XIV, Ganganelli, in der Kirche *degli Apostoli* aufgetragen. *)

---

*) Die Geschichte der Stiftung dieses Monuments verdient hier, ihrer Seltenheit wegen, eine Stelle. Ganganelli hinterlies bekantlich keinen mit Schätzen bereicherten Nepoten, der ihm, wie es seit der Einführung des Nepotismus üblich ist, nach seinem Tode ein Denkmal errichtet hätte. Eben so wenig hatte der Franziskanerorden, dem er früher angehörte, ausser der Ehre in ihm der Kirche ein Oberhaupt gegeben zu haben, andere zeitliche Vortheile durch ihn erhalten, die ihm diese Pflicht der Dankbarkeit auferlegt hätten. Und so wäre vielleicht einer der verdienstvollesten Päpste ohne Denkmal geblieben, wenn nicht Ganganelli's uneigennützige Wohlthätigkeit ihm ein würdigeres Denkmal wahrer Dankbarkeit erworben hätte, das sich eben so ehrenvol wie sein eigenes Verdienst von

Canova betrat hier ein für ihn neues Feld, wo ihm die Wahl frei stand, entweder bei dem Herkömlichen zu bleiben, oder einen eigenen Weg einzuschlagen.

---

den gewönlichen Denkmälern der Päpste auszeichnen solte. Mehrere Jahre nach Ganganelli's Tode ward von unbekanter Hand durch eine Mittelsperson eine Summe von 12000 Piastern (18000 Reichsthalern) bei dem Kupferstecher Volpato niedergelegt, um dafür dem Papste Ganganelli in der Kirche seines Ordens ein Denkmal errichten zu lassen, wobei zugleich zur Bedingung gemacht war, dass das Kloster selbst sich vor dem Publikum als Stifter desselben bekennen solle, damit der wahre Stifter um so gewisser verborgen bleibe. Alles Verlangte wurde pünktlich erfüllt, und da Volpato, von Geburt gleichfals ein Venezianer, den Künstler zu wählen hatte, so war es dem Senator Prinzen Rezzonico um so leichter seinem Schüzlinge diese Arbeit zuzuwenden, der dieselbe, wegen der wichtigen Vortheile, die ihm daraus für die Zukunft erwachsen musten, ohne Rüksicht auf Gewin übernahm, so

Bekantlich hatte die im Dienste der Kirche stehende Bildhauerei sich seit Jahrhunderten einen eigenen Stil gebildet, der mit dem profanen Stile der heidnischen Götzen-

---

dass ihm, als nach dreijähriger Arbeit das Werk vollendet war, nur ein Ueberschus von einigen hundert Piastern blieb. Der eigentliche Stifter des Monuments blieb indes mehrere Jahre lang verborgen, und würde es wahrscheinlich immer geblieben seyn, wenn nicht ein Zufal ihn entdekt hätte. Der Kammerpächter (*mercante di campagna*) Carlo Giorgi hatte einen liederlichen Sohn, der einst in Abwesenheit des Vaters dessen Schrank öfnete um Geld zu entwenden. Bei dieser Gelegenheit fielen ihm die Papiere und Rechnungen über die Kosten des Monuments in die Hände, und durch ihn ward das Geheimnis verrathen. Ganganelli, der den Giorgi schon früher als einen rechtlichen Mann kante, hatte, nach seiner Erhebung auf den päpstlichen Stuhl, denselben vor andern bei der Verpachtung der Kammergüter begünstigt, und durch diese Begünstigung war Giorgi ein reicher Mann geworden, und ergrif nun,

bilder nichts gemein hat, und den wir auch deshalb den Kirchenstil zu nennen pflegen. Dieser Stil hatte endlich sein Ansehen verloren; der Geschmak nahm eine andere Richtung; Benedikts des XIV. Denkmal in S. Peter war das lezte, womit jene Periode sich schlos, und Ganganelli's Monument das erste, das nach dieser Geschmakskrise aufgestellt werden solte. Canova war überdies kein Zögling der alten, an Bernini's Manier hangenden Schule. Die Aufgabe war also jezt keine geringere als die, durch Einführung eines neueren besseren Geschmaks den bisherigen Kirchenstil zu ersetzen. Aber diese Aufgabe war zu schwer für einen jungen Künstler, der sich in seiner Kunst noch nicht so festgesezt hatte, um zu wissen was für eine Anwendung er von seinem bisherigen Studium der Natur und der An-

---

damit der Urheber seines Wohls nicht ohne Denkmal bliebe, dies Mittel, um seine Dankbarkeit gegen denselben auf eine eben so glänzende als bescheidene Weise an den Tag zu legen.

tike in einem Fache machen solte, worin er kein gutes Muster vor sich sah, und wo es schwer war den passenden Übergang zu finden. Ein origineller Geist hätte vielleicht seinen Mangel an Erfahrung durch eine glükliche Kühnheit ersezt, und so, wenn auch kein musterhaftes, wenigstens ein Werk von eigenthümlichem Karakter geliefert. Canova leistete, was er ohne dies vermochte, und blieb im Wesentlichen beim Alten. Die Erfindung seines Monuments unterscheidet sich in nichts von dem Herkömlichen, wenn es auch in der Ausführung von den gewönlichen Ausschweifungen des Kirchenstiles frei ist; dabei ist es weder karakteristisch im Ausdruk, noch von gutem Stile in den Formen, oder vielmehr es hat noch gar keinen Stil. In Form und Ausdruk, in Erfindung und Anordnung, im Nakten und in den Gewändern, überal sieht man die Unerfahrenheit eines angehenden Künstlers, dessen Anlage noch keine entschiedene Richtung genommen hat, und nur in Rüksicht auf die Jugend desselben und in Vergleichung mit so vielen schlechten

Monumenten des Kirchenstils, kan man gestimmt seyn das seinige lobenswerth zu finden. Das Monument ist über der Thüre der Sakristei angebracht, die auf beiden Seiten von der Base desselben eingeschlossen wird. Das Ganze bildet, wie gewönlich, eine Piramidal-Gruppe. Zwei Tugenden, die Mässigung und die Sanftmuth, trauern am Sarkofag des Papstes, dessen Figur, mit den Insignien der päpstlichen Würde bekleidet, auf einem über dem Sarkofag hervorragenden Gestelle, in sitzender segnender Stellung gebildet ist. Die zur Rechten stehende, durch einen Zaum kenntlich bezeichnete Figur der Mässigung lehnt sich über den Sarkofag hin, ihre Miene drükt Schmerz aus, aber die Stellung scheint mehr auf Körperschmerz als innere Betrübnis zu deuten. Wenn man Bauchgrimmen auszudrücken hätte, würden Stellung und Geberde dieser Figur dazu passend seyn. Zur Linken sizt die Sanftmuth unbedeutend und untheilnehmend, wie das neben ihr ruhende allegorische Schaf, und scheint mit den Daumen der gefalteten Hände ein

gedankenloses Gedankenspiel zu treiben. Beide Figuren sind ohne Karakter in einer teigichten Manier geformt und behandelt. In den Gewändern ist durchaus noch kein Begrif eines geschmakvollen Wurfes, keine Kentnis und Wahl schöner Falten sichtbar; sie kleben theils zu sehr am Nakten, theils sind sie mit kleinlichen Falten überladen. Dieser wichtige Theil seiner Kunst scheint überhaupt dem Künstler einer der schwersten und widerspenstigsten zu seyn, und noch lange werden wir uns vergeblich nach einem guten Gewänderstil und nach einem schönen Gewande in seinen Werken umsehen. Die Figur des Papstes ist kleinlich, und ohne Würde der Stellung. Die ausgestrekte Rechte scheint nicht zu segnen, sondern etwas Unsichtbares zu streuen.

Canova kehrte, mit manchen Erfahrungen bereichert, von dieser grossen Arbeit wieder in seine Werkstatt zu eigenen Aufgaben zurük. Eine in Thon modellirte Gruppe Amor und Psyche wurde auf Bestellung eines Engländers von ihm

in Marmor ausgeführt. Der Krieg verhinderte nachher die Absendung derselben, der Handel zerschlug sich, und späterhin als die Franzosen Rom besezt hatten, kaufte General Mürat das Werk.

Da Canova in dieser Gruppe zuerst die eigenthümliche Richtung seines Geschmaks bestimmt an den Tag legte, so verdient sie eine genauere Betrachtung. Als ein Gegenstand aus der alten Fabel, den die alten Künstler häufig gebildet, und wovon sich noch einige Abbildungen erhalten haben, foderte die Darstellung in den Gestalten eine treue Anhänglichkeit an den Stil der Antike, wenn auch die Wahl der Situazion neu war. Aber dem Künstler schien die Behandlung dieses Gegenstandes, so wie der Karakter der Figuren, in den antiken Darstellungen, nach seiner Vorstellungsweise nicht zierlich, zärtlich und sentimental genug; er dachte und bildete ihn also in einer eigenen, desselben mehr angemessenen Manier.

Schon aus der Wahl des Künstlers, die am liebsten nach reizenden, zarten, lieb-

lichen Gegenständen greift, der auch die Erfindung und Ausführung ganz entspricht, läst sich die Stimmung seines Talents erkennen, und wenn er sich auch späterhin an heroischen und patetischen Gegenständen versucht hat, so zeigt doch die ungenügende Art wie er dieselben behandelt, dass nur gefällige Gegenstände, jugendlich zarte Gestalten und der Ausdruk lieblicher, sanfter, zärtlicher Affekte, die er in einer zierlichen, weichen, verschmelzenden Manier darzustellen sucht, seine eigentliche Kunstsfäre sind. Diese überwiegende Neigung des Künstlers zum Gefälligen, Zarten, Reizenden und Weichen offenbart sich durchgängig in der Erfindung wie in der Komposizion, in den Formen wie im Ausdruk, und in der mechanischen Behandlung dieser Gruppe.

Ermattet von den schweren Arbeiten, die von der erzürnten Venus ihr aufgelegt sind, ist die zarte Psyche zur Erde gesunken. Amor findet seine Geliebte in diesem Zustande, und erquikt sie mit Küssen zärtlicher Liebe. Dies ist der Inhalt

des Werks. Die Komposizion ist vielmehr künstlich und gesucht, als schön zu nennen. Die Idee dazu ist aus dem bekannten antiken Gemälde des Herkulanum entlehnt, wo ein Faun eine ruhende Nimfe beschleicht und sie mit übergebogenem Kopfe küst. Eben so hat sich auch Amor der liegenden Psyche von hinten her genähert, er neigt sich kniend über sie hin, und küst sie von oben herab; Psyche dagegen fasst mit emporgestrekten Händen das Haupt des Geliebten. So ist der naive Faunische Scherz, dem diese Stellungen angemessen waren, in zärtliche Sentimentalität umgewandelt, zu der sie nicht passen, und eine für malerische Darstellung schiklich ersonnene Komposizion und Gruppirung ist hier unschiklich auf ein rundes plastisches Werk übertragen worden. Nächstdem ist durch diese gesuchte Anordnung der Figuren, die sich auf eine so unbequeme Art küssen, eine solche Stellung beider Köpfe, und eine solche Haltung der Arme entstanden, dass man nie zu einer befriedigenden Ansicht des Werks gelangt, man mag die Gruppe betrachten

von welcher Seite man will. Man mus um dieselbe herumspringen, bald von unten hinauf, bald von oben hinab sehen, und verwirrt sich im Einzelnen der Theilanschauungen, ohne je den Eindruk des Ganzen zu erhalten. Dem Beschauer wird zwar diese Mühe dadurch etwas erleichtert, dass die Gruppe sich auf ihrem Fusgestelle drehen läst; aber er sucht vergebens eine Ansicht aus der er beide Gesichter, wo der Ausdruk der Zärtlichkeit zusammenstralt, zugleich erblicken könte. Überdies ragen die Flügel Amors ausgespannt über der lockeren, mehrere Löcher und Durchsichten darbietenden und dadurch das Auge noch mehr verwirrenden Gruppe hervor, um die beliebte Piramidalform hervorzubringen und machen durch ihre ansehnliche Masse einen misfälligen Anblik, der im Herumdrehen der Gruppe an eine Windmühle erinnert. Die beiden Figuren sind sehr zierlich und zart gebildet, aber dabei zu schmächtig und kraftlos in den Formen; so dass sie sowohl durch diese Eigenschaft, als durch ihre widrige wächserne Mürbigkeit der bekanten Gruppe des Apoll

und der Dafne von Bernini, in dem Casino der Villa Borghese, ähnlich sind. Die Gesichter der beiden Figuren sind, wie in den meisten Werken des Künstlers aus dieser Sfäre, sehr zart und niedlich, aber leer von fisignomischem Ausdruk, und haben statt dessen blos einen Ausdruk modernen Liebreizes und schmelzender Süslichkeit.

In der Art wie Canova den Marmor behandelt ist ein besonderes Streben sichtbar, materiellen Reiz, für den des Künstlers Sinn sehr empfindlich zu seyn scheint, auszudrücken. Nicht zufrieden der Oberfläche des Marmors durch Feile und Bimsstein die zarteste Bestimtheit, und jene milde, matte Politur gegeben zu haben, mit welcher der Stof auch bei der grösten Vollendung für sich selbst keinen Anspruch macht, sucht er vielmehr, diese schäzbare Eigenschaft des Marmors zu vertilgen und ihm den Schein eines weicheren Stoffes zu geben. Zu diesem Zwecke erhält die vollendete Statue nach der lezten, bis ans Glänzende getriebenen Politur einen An-

strich mit einer ins Gelbliche spielenden Beize aus Ofenrus, um das blendende Weis des Marmors zu brechen, und demselben für das Auge eine wächserne Mürbigkeit zu geben, die auf jedes Auge, das an Bildwerken den reinen Genus der Form sucht, eine misfällige Wirkung macht. Aber dieser Anstrich ist für das mehr nach Reiz als nach Schönheit lüsterne Auge der Liebhaber berechnet, das sich um so stärker angezogen und geschmeichelt fühlt, je weicher und mürber der Stof, je verschmolzener und verblasener, oder, wenn man so sagen darf, je formloser die Form erscheint. Der Kenner wil in der Betrachtung eines Bildwerks sein Gemüth durch die Schönheit der Form, durch die Wahrheit und Anmuth des Ausdruks beleben und erfreuen, und in der harmonischen Stimmung sich selbst geniessen; der Liebhaber wil seinen Sin an Reizen weiden und in Entzücken zerschmelzen.

Nach der Volendung dieser Gruppe hatte Canova noch an verschiedenen ähnlichen Gegenständen Gelegenheit sein

Talent für das Gefällige und Jugendlich-zarte auszubilden. Seine nächsten Arbeiten waren: das Porträt eines jungen Prinzen Zartorisky aus Polen, eines Knaben von schöner Bildung und zwölfjährigem Alter in der Gestalt und dem Kostüme des Liebesgottes, gerüstet mit dem Köcher, den Bogen neben sich an der Erde gestüzt haltend. Das Zarte des Knabenalters war in dieser Statue wohl gelungen, aber die Stellung war etwas gerade und steif, ohne jene gefällige Entgegensetzung, welche die Alten ihren ruhenden Gestalten zu geben, und dadurch auch in der Ruhe Bewegung auszudrücken wusten. Der Künstler hat nachher diesen Amor in derselben Gestalt und Stellung, aber mit idealisirter Gesichtsbildung, noch einmal nach England, und einmal nach Irland verfertigt; er war aber späterhin nach seinem eigenen Geständnis mit diesen Figuren nicht zufrieden.

Quatremère de Quincy erwähnt einer Gruppe Venus und Adon in liegender Stellung. Wir kennen blos das

Model zu einer sitzenden Gruppe derselben, wo beide Figuren einander mit den Armen umschlingen und Venus dem Adon einen Kranz aufsezt. Der Künstler kassirte nachher diese Gruppe, die in einem etwas wollüstigen Sinne, aber im schlechten Geschmak gearbeitet war, von Rechts wegen.

Ein zweites öffentliches Monument, grösser als das erste für Ganganelli, und bestimmt den ersten Tempel der christlichen Welt zu schmücken, rief den Künstler aufs neue für lange Zeit von kleineren Arbeiten für Liebhaber ab. Ihm wurde von seinem mehr erwähnten Gönner, dem Senator Prinzen Rezzonico, die Verfertigung des für den Papst Clemens XIII. aus dem Hause Rezzonico auf Kosten der Familie in der Peterskirche zu errichtenden Grabmales aufgetragen. In jenem ungeheuern Dome, wo der gewönliche Masstab der Dinge schwindet, wo alles Grosse klein wird, und nur das Kolossale natürlich erscheint, sind auch die Bildwerke und Denkmäler, die sein Inwendiges zieren, nach diesem vergrösserten Mas-

stabe gearbeitet. Alle dort aufgestellten Monumente der Päpste, bis auf einige wenige aus früheren Zeiten, sind im gewönlichen Kirchenstile, der mit der überladenen Architektur und der reichen, mehr auf Pracht als Schönheit abzweckenden Verzierung jenes Tempels wohl zusammenstimmt. Das Monument Clemens des XIII. von Canova, welches seit 1792 in demselben aufgestellt ist, weicht von jenem Stil in der Ausführung auffallend ab, und zeichnet sich schon von ferne durch seine Einfachheit vor den übrigen vortheilhaft aus. Idee und Anordnung sind aber ganz dem Herkömlichen gemäs.

Zur Rechten des Sarkofages der auf einem über der Base erhöheten Sockel ruht, steht die Religion in aufrechter Stellung, mit der Rechten das Kreuz haltend, die Linke auf den Sarg gelehnt, ihr mit einer Stirnbinde geschmüktes Haupt umgeben Stralen. Zur Linken des Sarkofages sizt ein geflügelter Genius in der Gestalt eines erwachsenen Jünglings, eine umgestürzte Fackel in der Rechten haltend,

auf der er, an die Graburne gelehnt, sein schmachtend und sehnsuchtsvoll empor blickendes Haupt stüzt. An dem Sarkofag sieht man zu beiden Seiten des Medaillons, das die Inschrift CLEMENTI. XIII. REZZONICO. P. M. FRATRIS. FILII. enthält, in flacherhabner Arbeit, und in sitzender Stellung einander den Rücken zukehrend, zwei Tugenden, rechts die Milde *(Carità)* mit kreuzweis über die Brust gelegten Händen, und links die Hofnung, einen Anker neben sich, und einen Kranz in der Rechten haltend. Beide Figuren sind unbedeutend, ohne Karakter und ohne Stil, in der Manier die späterhin des Künstlers halberhobene Arbeiten zeigen. Hinter dem Sarkofag auf einem höheren Fusgestelle ragt die Statue des Papstes Rezzonico in hohepriesterlicher Kleidung auf einem Polster in betender Stellung kniend, empor und bildet den Gipfel der Piramidalgruppirung des Ganzen. Auf den beiden, die Thüre des Grabmals einschliessenden, Basen ruhen zu den Füssen der Religion und des Genius zwei Löwen. Die Figur des Papstes hat siebzehn Fus Höhe; die

der Religion und des Genius jede zwölf Fus. *)

Hier erscheint nun die eigene Manier des Künstlers, die er seit der Ausführung des Ganganellischen Denkmales entwickelt hat, im Grossen. Er hat an Erfahrung und Kentnis sichtbar zugenommen, seine Manier hat sich in allen Theilen bestimmter entfaltet, und ist freier und grösser geworden, und obgleich die Komposizion des Ganzen sich weder durch Neuheit des Gedankens, noch durch eine wohl verbundene Anordnung empfielt; obgleich die allegorischen Figuren dieses Werks, an denen der Künstler Gelegenheit hatte ein schöpferisches Talent zu zeigen, die Foderungen der Kunst unbefriedigt lassen, weil sie weder einen simbolischen Karakter noch Stil haben, so hat es doch in andern Theilen Vorzüge, welche Lob verdienen. Bei weitem das Gelungenste an

*) Rafael Morghen hat von diesem Monumente nach Tofanelli's Zeichnung einen schönen Kupferstich geliefert.

dem ganzen Denkmale sind die beiden Löwen; ihr Karakter ist gros, die Formen wohl verstanden, Stellung und Ausdruk natürlich; und auch die Behandlung des Marmors an diesen Thieren ist zwekmässig und brav, so dass man zweifeln kan, ob die moderne Kunst schönre Löwen gebildet habe, und man kan sich der Verwunderung kaum erwehren, dass sie dem Künstler bei der ersten Veranlassung so vorzüglich gerathen sind. Lob verdient im Ganzen auch die Figur des Papstes; die Stellung ist wahr, der Ausdruk des Betenden innig, und die Behandlung des Marmors für die verschiedenen Stoffe der Bekleidung meisterhaft. Der Kopf des Papstes hat viel wahren Porträtkarakter; aber er erscheint in der Ferne vortheilhafter, als wenn man den Gipsabgus davon in des Künstlers Werkstat aus der Nähe betrachtet, wo er ein widriges, schlauchartig aufgedunsenes Gesicht, schlaffe, hangende Formen, und eine kleinliche, mehr malerische als plastische Behandlungsweise zeigt, die an einem Kopfe von kolossaler Grösse um so mehr misfält, da

sie gerade das Gegentheil der für diese zwekmässigen Behandlungsweise ist.

Weniger Lob verdienen die übrigen Figuren. Die Religion ist eine starre, geistlose Gestalt, an deren steifem, hölzernen Dastehen, so wie an ihrer Bekleidung und Ausschmückung der Geschmak mancherlei aussetzen möchte, wenn nicht die Rüksicht, dass der Künstler hier vielleicht nicht freie Hand hatte, den Tadel der Kritik zum Theil von ihm abwendete; indessen machen die mehr als fuslangen zwölf Stralen, die wie Radspeichen aus ihrem Kopfe umherstarren, und das mehr als zwölf Fus hohe über die Figur hinausragende hölzerne Kreuz einen misfälligen barbarischen Anblik; auch fallen die kleinlichen, geschmaklosen Falten des Untergewandes dem Künstler allein zur Last.

Weniger beschränkt war er bei der Figur des Genius, welcher keine allegorische Figur der kristlichen Mitologie ist, sodern dem Alterthume angehört, wo ihn also nichts hinderte den Foderungen des Kunstzweks Genügen zu leisten, als die

Schranken seines Vermögens. Er konte hier ein hohes Ideal jugendlicher Schönheit bilden, wozu er in mehr als einer Geniusfigur des Alterthumes das Vorbild fand; oder genügten ihm diese nicht, so stand ihm frei ein schöneres zu erfinden. Aber Canova hat nie ein besonderes Talent für die Erfindung karakteristischer Gestalten gezeigt; sein Bestreben ist mehr auf das Gefällige und Schöne, als auf das Bedeutende gerichtet; und so zeigt denn auch dieser Genius einen gefälligen, dem Auge schmeichelnden Reiz, aber keinen Karakter, und er sizt überdies in einer unfesten, verfehlten Stellung. Da es bekantlich in unsern Zeiten weder an Liebhabern noch an Kennern fehlt, die das Mürbe, Weiche und Verschmolzene, dem Festen, Gediegenen und Bestimmten, das Fade und Leere, wenn es mit Reiz überhüllt ist, dem Bedeutenden und Kräftigen vorziehen, so darf man sich auch nicht verwundern, dass es viele giebt, welche diesen Genius für ein Meisterstük moderner Bildnerei halten, und es dem Zartgefühle des Künstlers zum besonderen Ver-

dienste anrechnen, dass dieser himmlische Genius weder Knochen noch Muskeln unter der glatten wächsernen Oberfläche seines Körpers zu haben scheint. Was ein französischer Schriftsteller irgendwo sagt: „*Combien des statues modernes privées d'os et de nerfs ne se soutiennent debout que parce qu'elles sont de pierre!*" scheint ganz besonders auf diesen Genius zu passen. Bestimtheit der Formen, eine feste Stellung und Haltung sol dem bildenden Künstler vor allen wichtig seyn, und sie lassen sich mit der grösten Zartheit und Grazie jugendlicher Naturen verbinden. Hier fält der Mangel an beiden um so mehr auf, da der Genius als ein erwachsener Jüngling und in kolossaler Grösse erscheint.

Nach der Vollendung dieser grossen Arbeit sehen wir den Künstler aufs neue mit gefälligen Gegenständen eigener Wahl beschäftigt. Rezzonico's Monument hatte seinen Künstlerruhm begründet, und ihn zugleich in den Stand gesezt eigene Erfindungen ohne besondere Bestellung in

Marmor auszuführen, aber auch an diesem fehlte es ihm bei zunehmendem Rufe nicht. Ein stehender geflügelter Amor, seinen früheren aus des Künstlers Werkstatt hervorgegangenen Brüdern ähnlich; eine Wiederholung der oben beurtheilten Gruppe Amor und Psyche mit einigen kleinen Veränderungen am Gewande der Psyche, das dadurch um nichts besser geworden, für den russischen Fürsten Iusopow; eine stehende Gruppe Venus und Adon; ein Denkmal für den Ritter Emo, und Psyche einen Schmetterling auf ihrer Hand haltend, waren die Arbeiten des fleissigen Künstlers in den folgenden Jahren, die der Verfasser dieses Aufsatzes nach seiner Ankunft in Rom noch zum Theil in dessen Werkstat entstehen und vollenden sah.

Canova's bisherige grössere Arbeiten hatten ihn genöthigt seine Werkstat zu vergrössern, und mehrere Arbeiter und Gehülfen anzunehmen; er konte also nun auch in kürzerer Zeit mehrere Werke liefern. Er selbst verfertigt seitdem blos die

Modelle seiner Erfindungen, zuerst klein in Wachs um seine Idee auszudrücken und zu berichtigen, dann in Thon von derselben Grösse die das Werk haben sol; das Übertragen des in Gips abgeformten Modelles auf den Marmor, so wie das Aushauen des Bildes aus dem Groben, überlässt er geschikten Arbeitern bis auf den Punkt, wo er selbst wieder die lezte vollendende Hand anlegt. Der Künstler hat dabei die löbliche, auch anderen Künstlern die in solcher Lage sind, zu empfehlende Gewohnheit, sich wärend der lezten Ausarbeitung seiner Bilder, die an grossen Werken oft mehrere Wochen und Monate dauert, die Schriften der Alten aus italienischen Übersetzungen vorlesen zu lassen, wozu er unter seinen Leuten einen eigenen Vorleser hält. Auf diese Weise hat sich der Künstler, in einer Reihe von Jahren, ohne besonderen Zeitaufwand eine ihm sehr nüzliche Bekantschaft mit den vorzüglichsten Werken der Alten erworben, die ihn in den Stand sezt, seine Erfindungen meistens ohne Beihülfe eines gelehrten Rathgebers zu entwerfen, und manchen

Wink über Kostüme und Bezeichnung aus denselben zu benutzen. Wenn man desungeachtet so wenig antiken Sin in Canova's Werken findet, so ist dies dem überwiegenden Geiste des Modernen, und der durch ihn völlig befangenen Vorstellungsart des Künstlers zuzuschreiben. Zwischen Kentnis und Studium der Alten und einer wahren und freien Aneignung ihres Sinnes und Geistes ist noch eine ungeheure Kluft, die nur sehr wenige von der Natur besonders glüklich organisirte Gemüther zu überschreiten vermochten; und wenn die Bildwerke der Alten diesen Sin nicht in dem Künstler wecken können, so ist es von ihren Schriften noch weniger zu erwarten.

Bei der Gruppe Venus und Adon führte den Künstler sein besserer Genius wieder zur Antike zurük; aber, wie seine folgenden Arbeiten zeigen, nur um sich auf immer von ihr zu trennen. Adonis ist eine gelungene Nachbildung, gleichsam eine Übersetzung aus der alten in die moderne Kunst, des Adonis welcher ehe-

mals im Museo Pio - Clementino stand, und sich jezt im Pariser Museum befindet. Diese Gruppe giebt uns Veranlassung zu einer Betrachtung über das Nachbilden antiker Karaktere in der neueren Plastik, wovon sich öfter Spuren in den Werken dieses Künstlers finden, wie wir schon vorhin bei der Gruppe von Amor und Psyche und bei dem Genius mit der umgekehrten Fackel am Grabmale des Papsts Rezzonico zu bemerken Gelegenheit fanden, und weiterhin noch öfter finden werden.

Wir halten nämlich dafür, dass es für den modernen Künstler eine unerlasliche Pflicht sei, in allen Fällen wo der Gegenstand seiner Darstellung in alten Bildwerken vorhanden ist, sich im Karakter der Gestalt so strenge als möglich an das antike Vorbild zu halten, damit man ihn in dem modernen Werke unzweideutig wieder erkenne; und in solchen Fällen immer das beste unter den antiken Vorbildern zu wählen. Eine solche Nachbildung ist darum noch keine Kopie; sondern der neuere

Künstler thut dasselbe, was auch die alten in solchen Fällen thaten; und sein Verdienst ist schon gros, wenn er das antike Bild gleichsam neu zu beleben, d. h. es in eine andere Situazion, in einen andern Moment der Handlung und des Ausdruks zu versetzen, und dabei den Karakter zu behaupten weis. Eine natürlich schöne Stellung, ein richtig ausgedrükter Moment, sind schon für sich allein eine so schwere Aufgabe, dass man dieselbe in einem neuen Werke höchst selten glüklich gelöst findet. Neuere Künstler haben also auch hier ein weites Feld vor sich, wenn nicht original, doch neu zu seyn, wenn nicht neue Karaktere zu erschaffen, doch die vorhandenen in neue Situazionen zu versetzen; und vielleicht ist dies die Stufe, welche die neuere Kunst bei einem zwekmässigen Verfahren glüklich und sicher erreichen kan; da es in Verhältnissen unserer Welt so unendliche Schwierigkeiten hat, dass ein Künstler zu einer so reichen Anschauung schöner Individualitäten gelange, um die Elemente eigener Karaktere zu neuen Kunstidealen aus der Natur auffassen zu

können. Die Gegenstände anderer Zeitalter, anderer Dichtungen und Mithen, wenn sie auch eigenthümlichen Karakter haben, enthalten nur zu oft Bedingungen, welche dem schönen Ideale der Plastik, das durchaus anschauliche Bestimtheit fodert, widerstreiten. Sie sind entweder zu beschränkt, oder in ihren fisischen und moralischen Eigenschaften widerstreitend, oder von einer gestaltlosen Erhabenheit, die nur der Poesie Stof zu Dichtungen geben kan.

Es giebt aber noch eine mitlere Stufe zwischen der höchsten Originalität des Genies, die neue Karaktere und Kunstideale schaft, und der geringeren welche schon vorhandene Karaktere blos in neue Situazionen versezt, und sie für einen andern Moment belebt: in solchen Fällen nämlich, wo das Individuum der alten Fabel, welches der Künstler darstellen wil, zwar in keinem antiken Vorbilde da ist, wo aber doch die Klasse, zu der es seiner Art nach gehört, in andern alten Werken ihren eigenthümlichen Tipus erhalten hat.

Da mus zwar der Künstler das Bild des Individuums erfinden, aber der Karakter der Klasse, zu der es gehört, liefert ihm das besondere Schema dazu. Wer z. B. einen Perseus, einen Jason, einen Ajax, Diomed, oder andern Helden des griechischen Alterthumes bilden will, von dem keine antike Statue auf uns gekommen ist, der mus ihn auf jeden Fall im Heroenkarakter bilden, folglich das Heroenideal der alten Kunst, in den Heldenbildern die auf uns gekommen sind, zum Muster nehmen; und hier giebt es sogar einen höhern und niederen Adel, der in der Bildung kenntlich ist, je nachdem die Heroen von Göttern oder von sterblichen Vätern gezeugt sind, wovon wir unter andern in den beiden Zwillingsbrüdern Pollux und Castor ein Beispiel haben. Da nun jeder berühmte Held der alten Fabel sich bei den Dichtern durch irgend einen eigenthümlichen Karakterzug, sei es Stärke oder Behendigkeit, Edelmuth oder Troz, wilde Kühnheit oder ruhige Festigkeit etc. auszeichnet, so mus der Künstler durch den hervorstechenden Aus-

druk dieser Eigenschaft das Heroenideal karakteristisch individualisiren. Sein Ideal ist ihm gegeben; er darf es nicht schaffen, nur näher bestimmen. Aber er darf auch nicht aus dem Karakter der Heroennatur herausgehen, also seinen Helden weder zur Göttlichkeit erheben, noch zu einem blossen Ringer oder Faustkämpfer erniedrigen; und es ist ein wesentlicher Misgrif der Erfindung, wenn eine Gottheit in der Gestalt eines Heroen, oder ein Heros in Göttergestalt gebildet wird. Bei späteren Arbeiten des Künstlers werden wir Gelegenheit haben die hier aufgestelten Grundsätze in Anwendung zu bringen.

Im Adon der angeführten Gruppe hat Canova, in Hinsicht der Gestalt, ihren Foderungen Genüge geleistet; in der Stellung ist derselbe gleichfalls von seinem antiken Vorbilde nur so wenig abweichend, als es die Gruppirung mit der Venus unumgänglich erfoderte; im Ausdruk solte vielleicht die Figur etwas mehr Leben und Theilnahme zeigen, da sie hier nicht wie in der alten Statue isolirt, sondern mit

einer andern Figur zur Gruppe verbunden ist. Indessen lässt sich dieser Mangel hier auf eine Weise entschuldigen: man kan sagen der Künstler habe dadurch die Unempfindlichkeit des Adon gegen die Bitten der Venus sichtbar machen wollen. Diese ist dem Künstler weniger gelungen. Sie hat weder die Gestalt, noch die reizende Anmuth dieser Göttin; es ist eine weibliche Figur ohne Karakter. Die Aufgabe, die holdverschämte Stellung der Mediceischen Venus aufzulösen, und die liebende Göttin mit dem Ausdruk zärtlichen Verlangens und schmeichelnder Überredung dem kälteren Adon anzuschmiegen, war schwerer, als diesen mit geringen Veränderungen mit jener in eine Gruppe zu verbinden. Die Venus ist von den Hüften niederwärts mit einem schlechten Gewande umhüllet. Diese in Marmor gebildete Gruppe von natürlicher Grösse besizt der Marchese Berio in Neapel.

In diese Zeit fält auch das Denkmal des Venezianischen Admirals und Ritters Emo, welches die Republik

Venedig verfertigen lies. Dieses Monument, bestimt an der Wand eines Sales aufgestellt zu werden, ist eine Zusammensetzung von runder und erhobener Arbeit, die wir, auch wenn die Figuren in einem besseren Stile gebildet wären, doch nicht als musterhaft empfehlen würden, weil solche Zusammensetzungen dem Geiste der Plastik zuwider sind, die dadurch ihren eigenthümlichen Karakter einbüst, und zu einer auf malerische Wirkung abzweckenden Scenerei gemisbraucht wird.

Vor einer grossen senkrechten Tafel von farbigem Marmor, welche zum Hintergrunde des Werks dient, sind von weissem Marmor als Base die Wellen des Meeres gebildet, auf denen eine Art platten Fahrzeuges oder Kanonenflosses steht, von der Erfindung des Ritters Emo, deren er sich bei seiner Unternehmung gegen Algier mit Vortheil bedient haben sol. Auf diesem platten Fahrzeuge erhebt sich ein Säulensturz etwa drei Fus hoch, auf welchem die Büste des Admirals steht. Neben dem Tronk sizt auf ein Knie gestüzt die Muse

der Geschichte und gräbt mit ihrem Griffel den Namen des Ritters mit goldnen Buchstaben daran ein. Alles dies ist rundes Bildwerk. An der Tafel schwebt in erhobener Arbeit, aber mit einigen freistehenden Theilen der Genius des Ruhms, im Begrif einen Kranz auf die Büste des verewigten Seehelden zu setzen. Die Figuren, besonders die schwebende, sind ganz in der kraftlosen übermässig zarten Manier der liegenden Gruppe von Amor und Psyche. Die Büste, die nach der Maske des Verstorbenen verfertigt ist, mag Ähnlichkeit haben, aber sie ist in einem kleinlichen Geschmak gearbeitet.

Psyche, eine jugendliche, noch nicht völlig entwickelte weibliche Gestalt, mit knospenden Brüsten, stehend, die obere Hälfte des Körpers nakt, die untere bis auf die Füsse hinab mit einem um die Hüften geschürzten Gewande bekleidet, hält mit den Fingern der Rechten einen Schmetterling an den Flügeln auf ihrer linken offenen Hand und betrachtet denselben mit ruhig heiterer Mine. Der alle-

gorische Sin dieser Figur könte demnach seyn: Psyche oder die Sele, die über ihr eigenes geheimnisvolles Wesen nachsinnt. Auf jeden Fall ist diese Idee zarter und die Erfindung gefälliger, als jene mönchische Allegorie, wo dieselbe Idee unter dem Bilde eines alten Filosofen dargestellt ist, der einen Todtenschädel auf dem ein Schmetterling sizt, betrachtet. Nur aus dem Schmetterlinge erräth man, dass diese Figur eine Psyche ist, und die Bezeichnung ist deutlich genug. Aber, auch ohne allegorischen Sin, als Bild eines jungen unschuldigen Mädchens, das sich an der Betrachtung eines Schmetterlings ergözt, ist es eine gefällige Darstellung. Unstreitig hat das antike Bild eines Knaben der einen Vogel in der Hand hält dem Künstler die Veranlassung zu dieser Psyche gegeben; und so sehen wir auch hier ein naives Bild in ein sentimentales umgewandelt. Übrigens möchten wir dem Körper der Psyche mehr jugendliche Schlankheit, den Formen der Glieder, besonders der Arme, mehr Bestimtheit, der Fisiognomie mehr Sele, und dem Gewande

bessere Falten wünschen. Der Graf Mangili in Venedig ist der Besitzer dieser Figur. Späterhin hat der Künstler dieser Psyche seinen Amor zugesellet, und beide zu einer stehenden Gruppe verbunden, von der weiter unten die Rede seyn wird.

Alle bisher angezeigten Arbeiten Canova's waren völlig runde Figuren und Gruppen. Von halberhobener Arbeit sahen wir blos die beiden sitzenden Tugenden am Sarkofag des Papstes Rezzonico, die dort als Nebenwerk und blosse Verzierung sich zu sehr unter den grossen Gegenständen verlieren, um die Aufmerksamkeit zu fesseln. Aber der Künstler wolte sein Talent zur dramatischen Komposizion in halberhobenem Bildwerk auch in mehreren Arbeiten dieser Art versuchen. Um nun auch seine Bemühungen in diesem Felde der plastischen Kunst richtig zu schätzen, mögen einige algemeine Bemerkungen über den eigenthümlichen Karakter des *Bassorilievo* zur Vorbereitung dienen:

Das *Bassorilievo* stellt Gestalten in grössserer und geringerer Erhobenheit auf einer Fläche dar; es ist also eine Mittelgattung zwischen runder Bildnerei und Malerei, die von beiden etwas an sich hat; von jener das Erhobene der Gestalten, von dieser die Fläche worauf sie bildet. Das *Bassorilievo* hat, wie die Malerei nur einen Ansichtspunkt; und es erhält durch die grössere oder geringere Erhobenheit der Gestalten zugleich eine scheinbare Tiefe, wodurch es, obwohl in sehr beschränktem Masse, eine perspektivische Haltung zwischen Näherem und Entfernterem bewirken kan. Alle diese Vortheile bringen die erhobene Arbeit der Malerei näher, und machen sie fähig grosse Komposizionen zu bilden. Da aber doch das *Bassorilievo* blos durch Form und plastisches Bilden auf dem flachen Grunde darstellen kan, so mus es sich vorzüglich an diese halten, und darf jene malerischen Vortheile nicht weiter treiben, als der geringe Grad optischer Täuschung sie gestattet. Darum ist auch der Stil der Komposizion in erhobener Arbeit sowohl von

dem Stil der Komposizion der runden Bildnerei, als von dem der Malerei wesentlich verschieden. Wir finden diesen Stil in unzälichen erhobenen Werken des Alterthums, die bald besser bald schlechter sind, je nach den Zeiten in denen sie verfertigt wurden; aus ihnen mus man die anschauliche Kentnis desselben erwerben. Bringt man diese auf deutliche Begriffe, so lässt sich das Eigenthümliche des Stils erhobener Werke auf folgende Regeln zurükführen: dass die Figuren auf Einem Plane handeln und der Fläche wegen mehr gegeneinander als ins Runde gruppiren; dass ihre Bewegungen möglichst mit der Fläche parallel gehen, um sowohl Verkürzungen, als aus dem Bilde hervorstehende Glieder zu vermeiden; dass die Figuren gehörig erhoben, und nicht zu platt gebildet seien, aber auch nicht übertrieben aus dem Grunde hervorspringen, und an demselben vielmehr angeklebt, als darauf gebildet erscheinen. In den besten erhobenen Werken der Alten erheben sich die Figuren halbrund auf der Fläche, wenn nicht etwa örtliche Rüksichten der Deut-

lichkeit wegen ein stärkeres Hervortreten nothwendig machten. Die erhobenen Werke aus den früheren Zeiten der alten Kunst sind mehr flach als erhoben, so wie im Gegentheil die späteren aus den Zeiten der sinkenden Kunst oft übertrieben aus dem Grunde hervorspringen. Aus diesen Angaben lassen sich leicht die Merkmale des guten und des fehlerhaften Stils der Komposizion erhobener Werke erkennen. Die gewönlichen Fehler gegen den guten Stil sind: eine zu malerische Anordnung wo die Figuren perspektivisch auf mehreren Gründen hintereinander vertheilt sind, und runde Gruppen mit hinein oder heraus gehenden Verkürzungen bilden; ferner, zu starke Erhebung der Figuren über dem Grunde, und im Gegentheil eine zu platte Verflachung derselben wo sie auf dem Grunde gleichsam wie auseinander geflossen erscheinen. In den Formen und im Ausdruk ist der Stil der erhobenen Bildnerei von dem der runden in nichts Wesentlichem verschieden; auch hier sol das schöne Ideal und der karakteristische Ausdruk herschen, auch hier sol die Stellung

und Handlung der Figuren Bedeutung und Grazie zeigen, wie der dramatische Moment sie fodert. In den Gewändern, vornemlich flatternden und fliegenden, erlaubt das *Bassorilievo* mehr Freiheit als das runde Bildwerk, weil in diesem die Masse und das Gewicht des Steins Einschränkungen nöthig machen; aber Wahl, Wurf und Falten ordnen sich nach denselben Regeln des Zwekmässigen und Schönen.

Die Anzahl der *Bassirilievi*, welche sich im Jahre 1803 in der Werkstat des Künstlers von seiner Hand gebildet, in Gipsabgüssen befanden, belief sich auf sechzehn. Er hat sie in dem Zeitraum einiger Jahre verfertigt. Die meisten stellen Auftritte aus dem Leben des Sokrates, aus dem Homer und der alten Fabel und Geschichte dar; in einigen andern ist der Inhalt von des Künstlers eigener Erfindung. Eine bestimtere Anzeige giebt das nachstehende Verzeichnis derselben: *)

*) Mehrere der hier verzeichneten Werke

Sokrates rettet dem Alzibiades in der Schlacht bei Potidæa das Leben.

Sokrates vertheidigt sich vor dem Areopag.

Sokrates entlässt seine Familie aus dem Kerker von sich.

Sokrates im Begriffe den Giftbecher zu leeren.

Der todte Sokrates von seinen Freunden umgeben.

Die Wegführung der Briseis aus dem Zelte des Achill.

Priam's Tod.

Eine Prozession trojanischer Matronen.

Der Tanz der Fäakischen Jünglinge vor dem Odüsseus am Hofe des Königs Alkinous.

Telemachos Rükkehr ins väterliche Haus.

---

sind theils in blossem Umris, theils ausgeführt in Kupfer gestochen.

Venus tanzt mit den Grazien vor dem Mars.

Die Geburt des Bachus.

Der Tod des Adonis.

Eine Kinderschule.

Die Wohlthätigkeit welche an Arme Brod austheilt.

Die Stadt Padua als weibliche Figur in sitzender Stellung. *)

Blos dies lezte hat der Künstler für den Senat der Stadt Padua zur Zierde des Rathssales in Marmor ausgeführt. Alle übrigen sind von den Thonmodellen in Gips abgeformt worden. Mehrere derselben verzieren den Palast des Senators Prinzen Rezzonico, seines Gönners, in der Gegend von Bassano. Die Kinderschule und die Wohlthätigkeit sind

*) Quatremère de Quincy erwähnt einer Abnehmung Christi vom Kreuz in erhobener Arbeit, die von einem andern Künstler in Marmor ausgeführt sei; wir kennen dieselbe nicht.

in einer von demselben auf seinen Gütern errichteten Freischule für arme Kinder aufgestellt, und das, welches die Rettung des Alzibiades durch den Sokrates vorstellt, hat der Künstler bei seiner Aufname zum Mitgliede der Akademie von S. Luca an dieselbe gegeben. Diese *Bassirilievi* sind nicht alle von gleicher Grösse; auf den grösten sind die Figuren ungefähr drei Palmen, auf den kleineren etwa zwei Palmen hoch. Die Figur der Stadt Padua ist von halber Lebensgrösse.

Eine ausführliche Beschreibung und Beurtheilung dieser Arbeiten würde den Verfasser, und noch weit mehr den Leser ermüden, und überdies von keinem Nutzen seyn, da wir sie nicht mit der Anschauung belegen können. Die Beschreibung eines Kunstwerks von grösserem Umfange wird gewönlich nur um so unverständlicher, je ausgeführter sie ist. Wir werden uns daher blos auf eine summarische Beurtheilung derselben einschränken, die auch für unsern Zwek völlig hinreicht, da alle diese *Bassirilievi*, das der Stadt Padua ausge-

nommen, in Betracht ihres Karakters und Kunstwerthes von gleichem Schlage sind, so dass von allen ungefähr dasselbe zu sagen ist.

Die neueren Bildhauer haben in ihren erhobenen Arbeiten meistens durch eine zu malerische Anordnung der Komposizion auf mehreren Planen hinter und übereinander, wider den Stil des *Bassorilievo* gefehlt, wie z. B. die besten unter den früheren Werken dieser Art, die erhobenen Bildwerke des Ghiberti an den Thüren der Taufkapelle zu Florenz, und unter den späteren das berühmteste, der Attila des Algardi in der Peterskirche, zeigen. Beider Künstler Komposizionen sind gerade so angeordnet, wie die Malereien ihrer Zeit. Im Attila sind sogar die entferntesten kaum über die Grundfläche erhobenen Figuren, damit sie sichtbarer würden mit vertieften Linien umrissen, wärend die Figuren auf dem vordersten Plane fast rund wie Statuen über der Fläche heraustreten. Auf ähnliche Art sind fast alle erhobenen Werke der Neue-

ren komponirt, und meistens durch ein erstickendes Gedränge von Figuren überladen und verwirrt. Diese Fehler hat nun zwar Canova in seinen *Bassirilievi* vermieden, aber er ist dafür in entgegengesezte gefallen. Vielleicht wäre aus der Erfindung einiger der oben genanten erhobenen Darstellungen etwas Gutes zu machen gewesen, wenn er sie nicht in der Anordnung und Ausführung verdorben hätte. Die meisten dieser Komposizionen sündigen durch Leerheit, durch Mangel an Stil und gefälliger Gruppirung, und durch zu wenig Erhobenheit. Die Gestalten sind meistens platt und wie auf den Grund angeklatscht. Die Zeichnung ist nicht allein ohne Begrif idealischer Formen, ohne Spur eines schönen Stils, sondern sogar voll grober Misverhältnisse, wie nur ein nach schlechten Mustern gebildeter Anfänger in seinen Übungsstücken sie machen würde. Die Figuren sind hager, kraftlos, dürr wie gemeine Natur, aber ohne das Individuelle derselben; ungeschikt und ohne Grazie in den Bewegungen, mit gespreizten Armen und Beinen.

Die Gesichter der jüngeren Figuren sind fade und karakterlos, die der alten von hagerer Form und übertriebenem hässlichen Ausdruk; die Hände meistens übel geformt, knöchern und gewöhnlich zu gros; die Gewänder ohne geschmakvolle Wahl, ohne schönen Faltenwurf, ohne eine Spur des guten Stils der Antike, und in ganz bekleideten Figuren Bettlaken gleich denselben über den Leib gehängt, wie in der Prozession der Trojanischen Matronen; — doch es ist nicht möglich, sich ohne eigene Anschauung eine Vorstellung von der Schlechtigkeit dieser Arbeiten zu machen, und von dem misfälligen Eindruk derselben auf einen gebildeten Sin. In ihnen ist keine Spur zu finden, dass der Künstler je ein gutes altes *Bassorilievo* gesehen, geschweige die Idee eines guten Stils aus ihnen gefast habe. Bei einzelnen Theilen könte man vermuthen dass der Künstler die altgriechischen Vasengemälde vor Augen gehabt habe; aber näher betrachtet ist es blos die Dürftigkeit und Leerheit dieser Darstellungen, welche auf jene Vermuthung führt; denn gerade das

Vorzügliche wodurch jene Gemälde sich auszeichnen, und das sie zu Mustern für den Künstler machen könte, die Anmuth der Bewegungen, mangelt ihnen gänzlich; und auch bei dem besten Willen etwas Lobenswerthes an diesen Arbeiten zu finden, suchen wir umsonst danach. Schlechteres als die Ermordung des Priam durch den Neoptolem, als den Tanz der Fäakischen Jünglinge, als den Tanz der Venus mit den Grazien, als den Sokrates vor dem Areopag, als die Entführung der Briseis, als den Tod des Adon, erinnern wir uns in dieser Art von Arbeiten kaum gesehen zu haben. Minder schlecht in der Komposizion sind die wo Sokrates sich von seiner Familie trennt, und wo er dem Alzibiades das Leben rettet; aber der durchgängig schlechte Stil der Zeichnung sezt sie den übrigen gleich; dieses lezte ist auch erhobener gearbeitet, als die meisten übrigen. In der Wohlthätigkeit, die den Armen Brod austheilt, findet sich ein Betler an einem Stabe, der das Betlerideal des Künstlers zu seyn

scheint, denn er hat ihn an dem für die Erzherzogin Christine von Österreich bestimten Grabmale gleichfals angebracht, worüber er sich zu seiner Zeit vor dem guten Geschmacke rechtfertigen mag. Das *Bassorilievo*, welches die Stadt Padua vorstelt, unterscheidet sich vortheilhaft von den übrigen. Die sitzende Figur gruppirt sich gut; sie ist mit gehöriger Erhobenheit und Rundung gearbeitet, und sowohl in den Formen als im Gewande besser gezeichnet, so dass es seinen bessern runden Arbeiten zur Seite stehen kan.

Die erhobenen Arbeiten Canova's zeigen, dass die Fähigkeit eine runde Figur oder Gruppe zu bilden, nicht immer hinreicht um auch ein gutes *Bassorilievo* zu verfertigen, wozu, ausser dem plastischen Kunstvermögen, auch dramatisches Talent für die ausdruksvolle Darstellung einer Handlung erfodert wird; und was man bei des Künstlers runden Arbeiten zwar auch häufig verspürt, aber noch nicht zu behaupten sich getrauet, nämlich dass es ihm an dem wahren plastischen Sinne

für Form fehle, erkennt man deutlicher aus diesen mislungenen Gebilden. Bei allem dem bleibt es unbegreiflich, wie der Künstler in der Zeichnung der Figuren, die doch im Erhobenen und Runden Eins ist, so tief unter sich selbst sinken konte. Er scheint hier wieder in die frühere Periode seines Dädalus und Ikarus zurükgekehrt zu seyn; aber auch dies Werk hat wenigstens den Karakter gemeiner Natur mit ihren Mängeln und Gebrechen; die *Bassirilievi* haben gar keinen. Wir werden weiter unten noch einmal auf dies Fänomen zurükkommen, wenn wir den Bildner auch als Maler sehen, und so eine volständige Übersicht seines Kunstvermögens erlangen werden.

Eine büssende Magdalena in natürlicher Grösse und sitzender Stellung gehört unter die wenigen Arbeiten Canova's, welche wenigstens das Verdienst einer eigenthümlichen, durch die ganze Gestalt gehenden, Individualität zeigen, wo die Figur mit sich selbst, und der Ausdruk mit dem Karakter zusammenstimmt; sie ist

also in dieser Hinsicht lobenswerth, wenn man auch finden solte, dass der Karakter einer Magdalena in dieser Figur nicht richtig gefasst sei.

Die büssende Magdalena ist eine von den wenigen Figuren der kristlichen Mithologie, deren Karakter die neuere Kunst mit einer gewissen Bestimtheit ausgebildet hat, wenn gleich auch in ihrem Begrif das Widerstreitende der fisischen und moralischen Bestimmungen nicht mangelt, welches die meisten Gegenstände der neueren Mithologie für die bildende Kunst unbequem und untauglich macht. In der Magdalena liegt jedoch dies Widerstreitende nicht in den Bestandtheilen des Karakters selbst, und die reuige Stimmung kan, als ein vorübergehender Zustand, mit dem sinlichen Temperamente wohl zusammen bestehen, obgleich sie demselben entgegengesezt ist. Dieses Temperament, als eigentliche Grundlage ihres Karakters, giebt in einer entsprechenden Bildung das Ideal einer Magdalena, die wir uns auch in einem andern Moment als den der Reue

denken müssen. Darum ist eine Figur mit aufgelöstem Hare, im groben härenen Busgewande knieend, den reuigen Thränenblik gen Himmel erhoben, oder auf Kruzifix und Todtenkopf geheftet, noch keine Magdalena, ob sich gleich aus diesem Apparat zur Busse wohl errathen läst, dass es eine seyn sol; wenn nicht auch Gestalt und Fisiognomie die schöne weibliche Fülle der Glieder, den wollustathmenden Liebreiz, das mächtige Temperament zeigen, das die schöne Büssende zur verzeihlichsten aller Sünden verführte. Dieser durch Schönheit veredelte, durch den Ausdruk der Reue umschleierte und sittlich gemässigte Wollustreiz der ganzen Bildung ist der eigenthümliche Karakter des Magdalenenideals, das durch seinen Kontrast der Weltling und der Fromme, jeder aus seinem Gesichtspunkte, erbaulich findet. Von diesem Karakter zeigt Canova's Magdalena nichts, keine Spur jenes verführerischen Liebreizes, keinen Zug einer wollüstigen Naturanlage; sie erscheint als eine abgehärmte, fromme Schwärmerin; ihre Gestalt hat nicht ein-

mal den Vorzug schöner Formen, die sich über das Gemeine erhöben; auch der Busen ist nur kärglich ausgestattet, und nichts weniger als reizend. Die Wahl der Stellung ist eigen, und hat für eine Statue etwas auffallendes. Kniend hat sie gebetet; jezt sizt sie wie abgespannt von dem Schmerz der Reue, auf den untergeschlagenen Beinen zurükgelehnt, ihre Hände in denen sie ein aus zwei Rohrstäben zusammengebundenes Kreuz hält, sind auf die Knie hinabgesunken; neben ihr liegt ein Todtenschädel. Die Figur ist grösten-theils nakt, blos ein Schurz von grobem Gewande mit einem Strik befestigt, umgürtet ihre Hüften bis auf die Hälfte der Schenkel herab. Ihre schlichten Hare hängen aufgelöst um Nacken und Schultern; Thränen entquellen den Augen, und Seufzer den halbgeöfneten Lippen. In der ganzen Stellung und Haltung der Figur ist der erschlaffende Affekt der Reue sprechend ausgedrükt. An keinem andern Werke in Marmor hat der Künstler das Verschmolzene und Mürbe der Behandlung weiter getrieben, als an diesem; sogar

die Augen sind so von Thränen verschwommen, dass die Umrisse der Augenlieder fast stumpf und unbestimmt erscheinen; und hier wo das Ganze zu einem abspannenden schmelzenden Ausdruk zusammen wirkt, wird derselbe auch durch den wachsartigen Überzug den diese Statue in reichlichem Masse erhalten hat, noch verstärkt. Aber dieser Ausdruk ist keineswegs erfreulich und einer reuigen Magdalena gemäs, wenn auch sonst diese Statue vor vielen andern Arbeiten unseres Künstlers Einheit und Übereinstimmung der Gestalt und des Ausdruks zeigt. Diese Magdalena befindet sich in Paris im Besiz eines Privatmannes. Eine Wiederholung derselben, deren Bestimmung wir nicht wissen, hat der Künstler im vorigen Jahre gemacht.

Frölichere Empfindungen wekt das anmuthige Bild einer Hebe. Hier ist der Künstler in seiner Sfäre. In leichter lebendiger Bewegung schwebt oder vielmehr tanzt die zierliche Gestalt auf einer Wolkenbase daher; mit aufgehobener Rechten

giest sie aus einem Gefässe Nektar in eine Schale die sie in der Linken hält. Beide Gefässe sind aus vergoldetem Metalle gebildet; denn der Künstler liebt die Verschiedenheit des Stoffes. Hebe ist in dem Alter gebildet, wo die Blume des jungfräulichen Liebreizes schwellend aus der Knospe bricht. Aus der zarten Gestalt, aus den sanftgewölbten Hügeln des Busens, aus den runden völligen Wangen, aus der heitern unschuldigen Miene athmet frischer aufblühender Jugendreiz. Die ganze Figur hat eine gefällige Einheit, und stimt zu ihrem Begrif. Der obere Theil des Körpers ist nakt bis auf die Hüften, die ein Gewand umgürtet, das bis zu den Knöcheln herabreicht, und in der herschwebenden Bewegung sich der Gestalt dicht anschmiegend die Formen der Schenkel und Beine durchschimmern läst. Dies Bild würde vielleicht untadelich seyn, wenn sich von dem Gewande eben so viel Gutes sagen liesse als von der Gestalt; aber es ist weder vorn wo es anliegt, noch hinten wo es flattert, in gutem Geschmak gearbeitet; besonders schlagen die flattern-

den Theile desselben üble Falten und bilden wahre Schnörkel. Bisher hat der Künstler noch in keiner Bekleidung gezeigt, dass er den Stil eines guten Gewandes, den die Antike in so hoher Volkommenheit ausgebildet zeigt, begriffen habe. Oft scheint es dass die Natur des Stoffes, den er zum Drappiren braucht, ihn verführe, weil er ihn nicht durch die Idee eines schönen Gewandes zu beherschen weis. Die unförmliche Marmorwolke auf der Hebe's zarte Füschen niedersteigen und die an die Wolken der geschmaklosen Dreifaltigkeitssäulen erinnert, würde man lieber in eine andere solidere Base umgewandelt sehen.

Wir haben bisher noch nichts von der Manier des Künstlers in der Behandlung der Hare gesagt; auch in diesem Theile folgt er seinem Geschmak, den er aus der Malerei entlehnt hat. Das Unvermögen der Plastik Haupthar und Bart natürlich nachzubilden nöthigte die alten Künstler, eine ihrer Kunst und der Materie in welcher sie darstellen angemessene Behandlungsart dafür zu erfinden. Diese Behand-

lungsart macht keinen Anspruch darauf Hare natürlich auszudrücken. Sie bildet blos den Wurf derselben in gefälligen Partien und Massen, und begnügt sich die Verschiedenheiten ihres Karakters in krausen, geringelten, lockigen, schlichten, freiwallenden oder aufgebundenen, gesalbten oder gestuzten Haren kentlich und geschmakvol anzudeuten. Sie wil nicht mehr leisten, als was sie vermag; und wie weit es dennoch die alten Künstler in der verschiedenen karakteristischen Behandlung der Hare gebracht, zeigen unter andern der sogenante Capitolische Antinous, der Vatikanische Apollo, und der Borghesische Kopf des Lucius Verus.

Canova glaubt seine Hare natürlicher und schöner zu machen, wenn er zierlich gewundene Schnörkel mit schlichten Partien abwechseln läst, ungefähr so wie die Hare sich formen, wenn sie in Papillotten aufgewickelt gewesen sind; aber er zerstreut dadurch nur die Partien, die sich so in keine Massen ordnen, und erregt Ansprüche auf Natürlichkeit die in

dieser Kunst nicht befriedigt werden können. Alle Köpfe seiner jugendlichen Figuren, besonders seine Amors, zeigen diese dem Correggio und Parmeggiano nachgeahmte Schnörkelmanier, wodurch der niedliche moderne Ausdruk ihrer Gesichter noch mehr modernisirt wird. Wie viel schöner ist auch in diesem Theile die anspruchlose Manier der alten Bildwerke! und bei aller Beschränktheit wie mannigfaltig! Die Hare der Hebe haben nur wenig von dieser Schnörkelmanier: vorn hält eine Stirnbinde, hinten ein Schopf sie zusammen. Aber, was wir an dieser sonst schönen Figur am wenigsten zu loben finden, sind die verschiedenen Stoffe, die der Künstler daran ausgedrükt hat. Seine Lust am Stoffe, und sein Hang in Marmor zu malen, zeigen sich nicht blos darin, dass er an dieser Figur, wie an mehreren andern, das Nakte mit einer Tinte überzieht, und dem Gewande die natürliche Weisse des Marmors läst, damit jenes zu Fleisch, dieses zu Leinwand werde; er bringt auch gern, wo es angeht, Metalle und Vergoldungen

an. So sind, wie schon vorhin bemerkt worden, die Vase und Schale in den Händen der Hebe von vergoldetem Metal und das Stirnband ist gleichfals vergoldet. Mit goldenen Streifen ist auch der Saum des Gürtels verziert, der das Gewand um ihre Hüften befestigt. Der Künstler hat hier freilich die Autorität vieler alten Bildwerke vor sich, welche goldne Mäntel, goldne Bärte, Ohrgehänge, goldene oder silberne Augenkapseln und Augen von Edelsteinen etc. hatten, auch sogar mit Farben angestrichen wurden; aber dies waren heilige Tempelgebräuche, und eine solche Ehre wiederfuhr gewöhnlich nur Statuen, die in Tempeln und Kapellen zur Verehrung aufgestelt waren. Der gute Geschmak sieht sich lieber mit allem puppenhaften Schmuk der Art verschont. Diese Hebe besizt der Graf Albrizzi in Venedig. Eine neuere Wiederholung derselben mit einigen kleinen Abänderungen, die man vor einigen Jahren noch in der Werkstat des Künstlers sah, ist nachher nach Paris gekommen.

Nach so manchen glüklichen Versuchen in der Sfäre des Gefälligen und Reizenden, zu der, wie zur Heimat seines Talents, wir den Künstler schon öfter zurükkehren sahen, — wer würde ihn jezt auf einmal mitten im Felde des Heroischen und Tragischen vermuthen? Sei es das durch seinen wachsenden Ruhm erhöhte Selbstvertrauen; sei es Streben nach höherer Volkommenheit, was ihn dahin zog: wir werden wenigstens den Muth des Künstlers bewundern, wenn wir auch das Gelingen nicht rühmen können.

Der rasende Herkules, der den Lichas ins Meer schleudert, war die Aufgabe die der Künstler selbst wählte, um sein Talent im Tragischen zu versuchen. Wir setzen die Fabel als bekant voraus. Die Gruppe ist kolossal, und der Herkules noch etwas grösser als der Farnesische. Mehrere alte Bildwerke, als der borghesische Fechter, die Ringergruppe, Laokoon u. a. beweisen, dass die Plastik nicht blos auf die Darstellung schöner Gestalten in Ruhe beschränkt,

sondern auch der stärksten Bewegung und des höchsten Pathos fähig ist. Aber wir zweifeln, ob der hier von Canova gewählte Gegenstand, oder vielmehr die Art wie er denselben dargestelt, zwekmässig für die bildende Kunst sei. Zwar hat man hier die gewönlichen Bestandtheile einer tragischen Komposizion nach der Theorie beisammen: einen Gegenstand des Schreckens im wüthenden Herkules, und einen Gegenstand des Mitleidens im unglüklichen Lichas; aber die dargestelte Handlung erwekt nicht Interesse, sondern Abscheu. Hier findet kein Kampf streitender Kräfte, kein Widerstand im Leiden stat; man sieht nur das gewisse Verderben eines hülf- und wehrlosen Jünglings, der von einem übermächtigen Wüterich getödtet wird. Die Handlung ist nicht pathetisch, sondern grausam. Auch die Gruppe, als Gruppe, giebt kein gefälliges Bild; sie stelt sich aus keinem Ansichtspunkte zu einer befriedigenden Übersicht dar. In der Hauptansicht sieht man nur die Gestalt des Herkules gehörig, aber nicht die des Lichas,

welche zum Theil durch jene bedekt wird; und tritt man seitwärts um für den leztern einen bessern Standpunkt zu gewinnen, so verschwindet die Ansicht des Herkules. Die Art wie dieser den Lichas, ihn mit der einen Hand um die Sole des Fusses, mit der andern in den Haren packend, vom Boden aufschwingt, um ihn über sich hinzuschleudern; wie Lichas, mit aufwärts gekehrten Beinen, in radschlagender Stellung, mit der krampfhaft gespannten Linken in die Mähnen der am Boden liegenden Löwenhaut greift, und sich mit der Rechten an dem hinter dem Herkules stehenden Altar, der der Gruppe zur Stütze dient, festklammert; wie er sein von Todesangst verzerrtes Gesicht mit weit aufgesperrtem schreienden Munde rükwärts emporstrekt; der zur widrigen Verzerrung getriebene Ausdruk der Wuth im Gesichte des Herkules, die gewaltsame, unnatürlich gespreizte Stellung desselben, — alles dies vereint macht einen widrigen, mit Schönheit unverträglichen Eindruk, der noch durch die misfällige Gestalt des Herkules, die, bei einer

kolossalen Gemeinheit durch Unrichtigkeiten und Übertreibungen aller Art in den Formen und Verhältnissen entstellt ist, sein volles Mass erhält. Auch handelt derselbe nicht richtig; denn so wie Herkules den Lichas gefast hat, kan er ihn wohl von oben herab dicht vor sich niederschmettern, aber nicht in die Ferne von sich schleudern. Fehlerhaft ist die Gestalt des Herkules besonders in der Zusammenfügung des Rumpfes mit den Hüften und Schenkeln, der zwischen jene nicht gehörig eingesenkt, und im Untertheile zu kurz ist; dagegen sind die Hüften gegen die übertriebene Breite der Brust zu schmal, und zeigen zur Haltung des gewaltigen Oberleibes keine hinreichende Stärke. Häslich ist endlich auch der wie ein Ordensband quer über den Leib laufende schmale Fetzen, welcher das vergiftete Hemd andeuten sol, aber vielmehr einem Streifen Pflaster, oder einer an den Leib nas anklebenden Binde, als einem Gewande gleicht. Die Gestalt des Lichas scheint von besserer Bildung zu seyn; aber es ist in ihrer Stellung nicht wohl mög-

lich zu einer befriedigenden Anschauung derselben zu gelangen. Dieses kolossale durchaus mislungene Werk, das den Beruf des Künstlers zur Behandlung heroischer Gegenstände nicht erwiesen hat, war für den Duca della Miranda in Neapel bestimt; aber die Revoluzion machte die Bestellung wieder rükgängig. Die in Gips geformte Gruppe stand seitdem verschiedene Jahre lang in der Werkstat des Künstlers, auf einen andern Liebhaber harrend, den sie endlich in dem reichen Bankier Torlonia in Rom gefunden hat, für den sie vor einigen Jahren in Marmor ausgeführt wurde. *)

Zwekmässiger für die Darstellung, und mehr im Karakter ihres Begriffes, sind die beiden Faustkämpfer Kreugas und Da-

*) Einen Herkules der seine eigenen Kinder tödtet, den Quatremère de Quincy in seinem Verzeichnisse der Arbeiten Canova's aufführt, kennen wir nicht, und halten diese Angabe für einen Irthum.

moxenos. Jede dieser beiden Figuren hat ihre eigene Base; doch sind sie als eine Gruppe zu betrachten: denn ihre Stellungen können nur durch gegenseitige Beziehung, und durch Kentnis der Begebenheit, die der Künstler hat darstellen wollen, deutlich verstanden werden; um so mehr da das was geschehen sol, in der Stellung beider Kämpfer nicht wirklich dargestelt, sondern blos vorbereitet, und der Einbildungskraft des Betrachters auszuführen überlassen wird. Unsers Erachtens hätte darum der Künstler vielleicht besser gethan, beide durch ihre Stellung zu einer Handlung verbundenen Figuren, auch durch eine gemeinschaftliche Base zu verbinden, um ihre Vereinzelung zu verhüten; denn machen sie gleich keine verschlungene Gruppe in wirklicher Berührung aus, so gehören sie doch unzertrenlich zusammen, wenn sie Bedeutung haben sollen; da sie nicht, wie der borghesische Cestusschläger, die Stellung eines Faustkämpfers überhaupt, sondern einen besondern Fall darstellen sollen, der sich einst in den Nemäischen Spielen

zutrug, und vom Pausanias in der Arkadia erzählt wird. Zwei Faustkämpfer, ein gewisser Kreugas aus Epidamnus, dem heutigen Durazzo, und Damoxenos von Syrakus, hatten bereits den ganzen Tag über mit einander gekämpft, und noch war der Sieg unentschieden. Endlich, um dem Streit ein Ende zu machen, verglichen sich beide dahin, dass jeder nach eigener Wahl seinem Gegner einen entscheidenden Streich beibringen solte. Nachdem Kreugas dem Damoxenos einen Schlag auf den Kopf gegeben hatte, der ihn aber nicht zu Boden warf, foderte dieser dass Kreugas den linken Arm hoch aufhebe, und brachte ihm sodann in den dadurch gespannten Unterleib mit starren Fingern einen so gewaltigen Stos bei, dass seine Hand tief in die Bauchhöle des Gegners drang, und die Eingeweide desselben mit herausris. Kreugas blieb todt auf dem Platze. Aber die Argiver, empört über die unmenschliche That des Damoxenos, bestraften ihn mit der Verweisung, schmükten an seiner stat den todten Kreugas mit der

mit der Siegskrone, und errichteten demselben ein Standbild, das noch zur Zeit des Pausanias im Tempel des lykischen Iupiters in Arkadien stand. Der Künstler hat den Moment gewählt, wo Kreugas nachdem er bereits seinem Gegner den Schlag auf den Kopf gegeben hat, nun auf dessen Foderung den Arm empor hält, um den Stos zu empfangen, den der andere ihm in dem Augenblike bereitet. Dass der erste seinen Schlag bereits gegeben habe, hat der Künstler dadurch andeuten wollen: dass jener die ledernen Schlagriemen, womit die Kämpfer ihre Fäuste zu wafnen pflegten, bereits abgelegt hat (sie liegen auf der Base zu seinen Füssen). Ohne dies zu beachten, würde es vielmehr scheinen, dass Kreugas, der die linke geballte Faust über dem Kopfe hält, zum Schlage ausholen wolle, also in diesem Moment der angreifende Theil sei, da er eigentlich der leidende seyn sol. Man sieht aus dem Gesagten, dass der dargestellte Moment ohne Beschreibung nicht verständlich ist. *)

---

*) S. auch des Verf. Sitten - und Kul-

Wenn wir den Künstler mit sich selbst vergleichen, so sind diese beiden Faustkämpfer das Beste, das derselbe bisher im heroischen Fache geliefert hat. Zum heroischen Fache rechnen wir sie blos in sofern, als der Faustkampf eine heroische Übung war, in welcher einige der grösten Helden, z. B. Pollux ihren Ruhm suchten. Ausserdem ist das Ringerideal von dem Heroenideale wesentlich verschieden, und geringer als dieses. Was wir an ihnen besonders lobenswerth finden, ist dass sie in der Gestalt einen bestimten Karakter zeigen. Dess ungeachtet können wir dem Urtheile derer nicht beistimmen, welche sie im Stile den Antiken an die Seite setzen wollen. Wir haben in dem vorhin erwähnten Cestuskämpfer der Villa Borghese ein trefliches Athletenideal vor Augen, in welchem Karakter, Stellung, Ausdruk und Stil gleich vortreflich sind; mit dem ver-

---

turgemälde von Rom, Gotha bei Perthes 1802. wo von beiden Figuren eine Zeichnung in Umrissen gegeben ist.

glichen erscheinen Canova's Faustkämpfer wie gemeine Lastträger. Doch der Künstler wolte vielleicht vorsezlich die seinigen minder edel bilden, und in ihrem derben, vierschrötigen Bau mit dem Gewerbe zugleich die Lebensweise ausdrücken, welche diese Art von Virtuosen zu führen pflegten, um sich zu den öffentlichen Kampfspielen gleichsam zu mästen. Nur hätte er der Fülle der Muskeln und des Fleisches zugleich mehr Festigkeit und Spankraft geben, und die schlaffe Aufgedunsenheit vermeiden sollen, wodurch sie zu groben Fleischmassen werden, die mehr Plumpheit als Kraft und Behendigkeit zum Kampfe zeigen. Dieser Tadel gilt vornemlich dem Damoxenos der mit seiner schweren plumpen Gestalt zugleich einen sehr gemeinen Ausdruk hat. Auch in diesen Figuren ist sichtbar, dass dem Künstler die Grundlage alles plastischen Bildens der rechte Begrif der Form mangelt, der allein einen Stil möglich macht, und wenn er einmal der Einbildungskraft des Künstlers eigen geworden ist, sowohl Unbestimtheit als Übertreibung verhütet. In die lezte

ist der Künstler auch hier gefallen, obgleich weniger als in seinem wüthenden Herkules. Viele Formen gehen aus dem Masse heraus, welches Bestimtheit und Richtigkeit vorschreiben. Auch sind gewisse Falten und Würste an den Biegungen des Körpers sichtbar, wie die wirkliche Natur sie zwar an wohlgenährten Körpern zu zeigen pflegt, die aber von den alten Künstlern weislich vermieden wurden, weil sie, als blosse Zufälligkeiten, die Reinheit der Idealform stören, und überdies den widrigen Eindruk des Schlaffen und Speckigen erregen. Eine dieser Figuren, Kreugas, ist bereits auch mit der beliebten Beize übertüncht, welche mit ihrer mürbenden Eigenschaft bei dieser Figur eine noch üblere Wirkung thut, im Museo Pio - Clementino aufgestellt.

Eine stehende Gruppe Amor und Psyche, zu welcher der Künstler die oben angezeigte Psyche mit dem Schmetterlinge angewendet hat, und die gegenwärtig der Prinz Mürat besizt, folgt nun in der Reihe von Canova's Werken. Wir

versparen aber die ausführliche Anzeige dieser Gruppe, bis wir weiter unten auf die Wiederholung derselben kommen werden.

Zu gleicher Zeit mit den beiden Faustkämpfern sah man in des Künstlers Werkstat auch einen Palamedes in der Höhe von sechs bis sieben Fus über das Model in Gips geformt. Wir erinnern uns von dieser Figur noch soviel, dass es eine ganz nakte jugendliche Gestalt von unbestimmtem Karakter in einer steifen Stellung war, die in der auf einen Tronk ruhenden, halboffenen Rechten einige Würfel, und in der Linken den Grif eines im Arme ruhenden Schwertes hielt, auf dessen Klinge einige Buchstaben des griechischen Alfabets eingegraben waren, deren so wie des Würfelspieles Erfindung bekantlich diesem Helden zugeschrieben wird. Diese Statue war nachher lange dem Gesichte des Publikums entzogen, und man wuste nicht ob der Künstler sie dereinst gleichfals in Marmor ausführen, oder als ein mislungenes

Werk ohne Karakter und Interesse veilleicht kassiren würde. *)

Um dieselbe Zeit, in den Jahren 1796 und 97 verfertigte Canova das Model zu einem Monument für die verstorbene Erzherzogin Christina von Österreich, Gemalin des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, Gouverneurs der ehemaligen österreichischen Niederlande, das in Wien, in der Augustinerkirche, und in derselben Kapelle wo sich das Grabmal Kaiser Leopold II von Zauner befindet, seinen Plaz erhalten

*) Späteren Nachrichten aus Rom zufolge, ist beides erfolgt. Der Künstler hatte diese Statue bereits in Marmor ausgeführt, wie man sagt als Gegenstük zum Perseus, als im Winter des Jahres 1805 das obige, bereits zwei Jahre früher dem Palamedes gesprochene Urtheil von dem ausgetretenen Tiberstrome, der in Canova's Werkstat eingedrungen war und unbemerkt die Bretter, worauf derselbe stand, mürbe gemacht hatte, welches den Umsturz und die Zertrümmerung der Figur verursachte, wirklich volzogen worden.

solte, *) wo es auch endlich gegen Ende des Jahres 1805 von dem Künstler selbst aufgestellet worden ist. Das Model dieses Monuments in derselben Grösse des in Marmor auszuführenden Werkes war be-

---

*) Verschiedene Jahre später faste man den Gedanken dieses Denkmal im Augarten, dem Lieblingsgange der verewigten Erzherzogin, unter einem Tempelgebäude aufzustellen. Zu diesem Zwecke wurden auch bereits von dem in Rom sich aufhaltenden, von der Wiener Kunstakademie pensionirten, Baukünstler Nobili einige Entwürfe zu einem solchen Gebäude verfertigt, und zum Gutachten des Herzogs Albert nach Wien gesandt. Man fürchtete aber nach besserer Ueberlegung mit Recht, dass eine solche Einschliessung der Wirkung des Denkmals nachtheilig seyn, und dass die für eine Kirche oder Kapelle berechnete architektonische Komposizion des Monuments, sich für ein Tempelgebäude nicht schicken würde; auch stimmte der Künstler nicht für eine solche Aufstellung. Diese Idee wurde also wieder aufgegeben und das Denkmal blieb glücklicherweise seiner ersten Bestimmung.

reits zu Anfange des Jahres 1798 vollendet, und stand mehrere Monate hindurch, so wie es an dem Orte seiner Bestimmung errichtet werden solte, in der Werkstat des Künstlers zur Ansicht des Publikums aufgestellt. Nach diesem Modelle, woran nachher in der Ausführung des Werks nichts mehr geändert worden, als die Inschrift, ist die nachstehende Beschreibung und Beurtheilung desselben abgefasst. Späterhin bis der Verfasser Rom verlies, d. i. bis in dem Sommer des Jahres 1803, waren auch bereits einige Figuren des Denkmals in Marmor ausgearbeitet, so dass derselbe noch einen Theil des ausgeführten Werkes hat sehen können.

Es sind bereits mehrere Nachrichten und Anzeigen, auch einige ausführliche Beschreibungen dieses Monuments öffentlich erschienen; überdies ist es nach einer sehr getreuen und sauberen Zeichnung des Domenico del Frate von Bonato in Kupfer gestochen worden, so dass das Publikum nicht mehr ganz fremde mit dem Inhalt und der Idee dieses Werkes ist.

Indessen wollen wir doch unserer Beurtheilung eine genaue an Ort und Stelle vor dem Model verfaste Beschreibung desselben voranschicken.

Wir sind nicht der Meinung des Hn. Van de Vivere, der eine ausführliche Beschreibung dieses Monuments mit gelehrten Erklärungen und Anmerkungen herausgegeben hat, dass dasselbe nicht eher als nach seiner Aufstellung in Wien an dem Orte seiner Bestimmung beurtheilt werden könne und dürfe; wir vermuthen vielmehr, dass Hr. van de Vivere andere triftigere Gründe gehabt habe, sich nicht auf die Beurtheilung dieses Werkes einzulassen, da wir nicht glauben können, dass seine Kunstkennerschaft noch so neu und beschränkt sei, um nicht zu wissen, dass das Wesentliche eines Bildwerks, d. i. die Idee, Erfindung, Komposizion, Anordnung und Stil des Ganzen, so wie der Karakter, Ausdruk und Stil des Einzelnen an dem Model eben so gut erkant und beurtheilt werden kan, als an dem ausgeführten Werke; und dass es blos einige

optische Wirkungen sind, um derentwillen bei grossen, besonders bei hochaufgestelten, aus einem gewissen Standpunkte zu betrachtenden Werken das Örtliche in Betracht kommen kan. Ob Gedanke, Komposizion und Stil eines Werks, ob Karakter und Ausdruk einer Figur gut oder schlecht sind, mus sich schon am fertigen Model, und an jedem Orte wo man das Bildwerk betrachten kan, beurtheilen lassen, da diese Dinge weder von der Beschaffenheit des Stoffes noch des Ortes abhängig sind. Auch ist dies Monument von der Art, dass es blos einer vortheilhaften Beleuchtung bedarf, um es an jedem Orte richtig zu sehen und zu beurtheilen, und wer des Künstlers Werkstat kennt, weis wie gut in derselben die Vorrichtungen gemacht sind, um den Einfal des Lichts von allen Seiten nach Gefallen zu leiten. Das worüber wir unter diesen Umständen uns allenfals des Urtheilens enthalten müsten, und auch füglich enthalten können, ist, ob das Werk zu dem Orte seiner Bestimmung und dieser zu jenem in richtigem Verhältnisse steht, ob es dort

seine malerische Wirkung gehörig thut. Was die Ausführung betrift, so kennen wir Canova's grosse Geschiklichkeit in der Behandlung des Marmors, und wissen dass er darin jezt schwerlich von jemand übertroffen wird; und könte bessere Einsicht ihn dazu vermögen sich des Gebrauches jener mürbenden Beize zu enthalten, die dem Marmor eine wächserne Oberfläche giebt, so würde er für die mechanische Vollendung seiner Werke nichts zu wünschen übrig lassen; auch haben wir eine hinreichende Menge seiner ausgeführten Arbeiten gesehen, um von den Vorzügen, die das Monument in diesem Theile der Darstellung haben wird, auch ohne den eigenen Anblik des vollendeten Werks die günstigste Vorstellung zu haben. Wir werden also in dieser Hinsicht keine Gefahr laufen, dem Künstler zu nahe zu treten. Nun zur Beschreibung des Monuments.

Auf einer viereckigen Base von geflecktem Carrarischen Marmor, vier Palmen hoch, zwei und dreissig breit, und neun Palmen aus der Hinterwand hervortretend,

erhebt sich eine gleichfals aus derselben hervortrettende Piramide aus Quaderstücken von Carrarischem Marmor geringerer Sorte, wie sie zum Bauen gebraucht wird, ungefähr acht und zwanzig Palmen hoch. Vor derselben erheben sich über der Base zwei Stufen von gleichem geflekten Marmor, die zu der in der Mitte der Piramide befindlichen Thüröfnung, als dem Eingange der Gruft, führen, welche sich nach oben etwas verjüngt; auf dem Architrav derselben liest man die Inschrift:

CONIUGI. OPTIMAE. ALBERTUS.

Auf dem über dem Architrav sich erhebenden Felde der Piramide ist in erhobener Arbeit eine jugendliche weibliche Figur, in natürlicher Grösse und fliegender Stellung, von der Linken zur Rechten gewendet, welche die Glükseligkeit vorstellen sol, und mit beiden Händen ein rundes, von einem Schlangenzirkel, als Sinbilde der Ewigkeit, umfastes Medaillon mit dem Porträt der Erzherzogin Christina hält, gebildet. Zur Rechten desselben, der Glükseligkeit gegen über schwebt ein kindlicher Genius mit einem Palmen-

zweige dem Bilde der Verewigten entgegen. Die Figur der Glükseligkeit zeigt sich dem Betrachter zum Theil von der Rükseite, und hebt sich in dem Masse wie die Piramide nach oben zu gegen die Wand zurükweicht, almälich stärker aus dem Grunde hervor, dergestalt, dass das linke Bein derselben und der untere Theil des Gewandes sich nur wenig über dem Grunde erheben (das rechte Bein ragt, gegen den Rücken aufwärts gebogen aus dem Grunde hervor) bis almälich wachsend die Figur in der Gegend der Schultern völlig rund und frei aus dem Grunde hervorspringt. Um das Bildnis innerhalb des Medaillons liest man die Worte:

MARIA. CHRISTINA. AUSTR.

Dies ist der architektonische Theil des Monuments, mit dem daran haftenden Bildwerk.

Über die zur Piramide führenden Stufen ist, von der rechten Seite her, in schräger Richtung ein Teppich von weissem Marmor ausgebreitet, der mit dem einen Ende bis an die Thüre des Grabmals reicht, und mit dem andern über die Base der Piramide

herabhängt, und als gemeinschaftliche Base zur Vereinigung von sechs Figuren dient, die in zwei Gruppen, jede zu drei Figuren, eine Prozession bilden, in der die eine als Hauptgruppe die feierliche Beisetzung des Aschenkruges der Verstorbenen, die andere das dieselbe begleitende Trauergefolge darstelt.

Die Hauptfigur der ersten Gruppe macht eine weibliche Figur von edler matronenhafter Bildung, welche nach des Künstlers Idee die Tugend vorstellt; sie ist mit einer langen enggefalteten Tunika und einem langen Mantel bekleidet, ihr aufgelöstes Har, das blos ein goldener Olivenkranz auf dem Haupte zusammenhält, fliesst auf Nacken und Schultern herab. Mit trauernder Miene und gesenktem Haupte trägt sie in beiden Händen die Urne welche die Asche der Verstorbenen enthält, und stüzt auf dieselbe die niedergesenkte Stirne. Ihr zu beiden Seiten gehen zwei junge Tempeldienerinnen welche Fackeln tragen, jugendliche noch nicht erwachsene Gestalten von etwa

zehnjährigem Alter, gleichfalls mit aufgelöstem auf die Schultern herabfliessenden Locken und gesenktem Haupte, in langen feingefalteten Unterkleidern, über die ein kurzer Mantel bis zur Hälfte des Körpers herabreicht. Alle drei Figuren befinden sich nahe vor dem Eingange der Gruft, und sind mit den Gesichtern gegen die Piramide gekehrt, so dass der Betrachter des Monuments sie blos von hinten sieht. Eine Blumengirlande, die von beiden Seiten des Aschenkruges herab über die Arme der Mädchen läuft, hat den Zwek diese drei Figuren, die sich sonst nicht unmittelbar berühren, zu einer Gruppe zu verbinden; zu welchem Zwek auch, wie bereits erwähnt, der Teppich dient, auf welche sowohl diese als die folgende Gruppe gestellt ist.

Diese, von der ersten durch einen Zwischenraum gesondert, erhebt sich hinter derselben auf der unteren Stufe, die zunächst auf der Base des Ganzen ruhet. Die Hauptfigur derselben ist gleichfalls eine edle weibliche Gestalt, aber von et-

was jugendlicherer Bildung als die Hauptfigur der ersten Gruppe, unter welcher der Künstler die Wohlthätigkeit darstellen wollen; auch sie trit mit gesenktem Haupte und trauriger Miene daher, das Gesicht ein wenig gegen die Piramide gewendet, und die Hände unter der Brust ins Kreuz gelegt; ihr an den rechten Arm hängt sich ein blinder etwa sechzigjähriger Greis, der in der Rechten einen Stab hält, und mit dem linken Fusse die untere Stufe ersteigt, wärend der andere noch auf der Base steht. Zu seiner Linken hinter der Figur der Wohlthätigkeit und auf gleicher Stufe, schliest sich ein armes fünf- bis sechsjähriges Mädchen an, mit gefaltenen Händen, das den Alten zu führen scheint und ihm zugleich zur Stütze dient, beide gleichfals mit trauernder bekümmerter Miene, das Mädchen mit gesenktem Haupte und über die Brust ins Kreuz gelegten Händen; der blinde Alte mit gegen die Piramide emporgewandten Gesicht und lebhafterem Ausdruk des Schmerzes. Auch der Alte und das kleine Mädchen halten

eine Blumengirlande, um damit das Grab ihrer Wohlthäterin festlich zu schmücken. Die Figur der W o h l t h ä t i g k e i t ist mit einem dünnen Untergewande ohne Ärmel bekleidet, über den ein Mantel geschlagen ist, der den linken Arm bedekt, und den rechten blos läst. Der Blinde, welcher die Gruppe schliest und durch seine halbgebükte Stellung ihren äussern Umris ründet, ist mit einem groben, um die Hüften mit einem Gurt befestigten Gewande bekleidet, das die rechte dem Betrachter zugekehrte Seite seines Körpers blos läst, und die Schenkel nicht völlig bis ans Knie bedekt, und in wenigen groben Falten bricht. Die den Alten begleitende Waise ist mit einem einfachen, unter der Brust fest gegürteten Gewande bekleidet, das von da bis auf die Füsse herabreicht; ihre Arme und Schultern sind blos. Die Hare der W o h l t h ä t i g k e i t werden durch eine Binde in drei Windungen auf dem Haupte zusammen gehalten, blos auf der Mitte des Scheitels komt ein Schopf derselben hervor und theilt sich in verschiedene Locken; die Hare des kleinen Mädchens

sind auf dem Hinterhaupte in einen Knäuel zusammen gebunden. Des Alten Har ist kurz und struppicht.

Um dieser Gruppe, welche zur rechten Seite der Thüre den Blik des Beschauers füllt, auf der entgegengesezten linken ein Gleichgewicht zu geben, hat der Künstler da eine dritte Gruppe angebracht, welche zur heraldisch - sinbildlichen Bezeichnung sowohl der durch das Monument verewigten Person, als des Stifters dienen solte, damit die Inschriften desto weniger zu sagen nöthig hätten, die indessen schon das Nöthige sagen. Zu diesem Zwecke hat der Künstler, zur Linken der Thüre, auf der oberen Stufe einen liegenden Löwen gebildet, dessen Kopf mit dem Ausdruk des Schmerzes, und gegen den Eingang der Gruft gewendet, auf den vorderen Klauen ruhet. Neben dem Kopfe des Löwen lehnt der Wappenschild des Erzhauses Österreich an der Piramide. Auf der unteren Stufe, zur Seite des Löwen sizt auf einem, zum Theil über den Löwen, zum Theil über die untere Stufe hinge-

worfenen Mantel, der bis über die Base herabhängt; ein geflügelter Genius in der Gestalt eines erwachsenen Jünglings, die rechte Seite seines Körpers an den Leib des Löwen gelehnt, auf dessen Mähne sein rechter Arm ruhet um das von Schmerz gesenkte mit dem Blik auf den Wappenschild gerichtete Haupt zu stützen. Der linke, den rechten Schenkel und die obere Stufe berührende, Arm hält den Wappenschild des Sächsischen Hauses. Der rechte gebogene Fus stüzt sich auf die Base, der linke hängt über dieselbe herab; beiden dient ein Theil des Mantels zur Unterlage. Der Genius ist ganz nakt, blos ein Theil des Unterleibes und der einen Hüfte, sind von dem Mantel bedekt.

Man sieht aus der Beschreibung dieses Monuments, dass die Erfindung desselben sehr abweicht von der gewönlichen Form moderner Grabmäler, wie sie in Rom seit dem XVIten Jahrhunderte, vornemlich an den Monumenten der Päpste, wenn nicht zu grosser Schönheit, doch zu hoher Pracht und Kostbarkeit ausgebildet worden, und

in welcher Canova selbst sich bereits durch zwei solche Werke Ruhm erworben hatte. Bei dieser neuen Auffoderung ein grosses prachtvolles Denkmal zu verfertigen, wagte er endlich, was er vielleicht bei einem päpstlichen Monument noch nicht gewagt hätte, sich von dem Herkömlichen zu entfernen, und ein originelles Werk zu schaffen. Neu und eigenthümlich ist auch die Idee, und wenn gleich die Anwendung einer Relief-Piramide zu einem Monumente sich schon öfter in Kirchen Roms und anderer Städte Italiens findet, so ist sie unsers Wissens doch noch nicht in dieser Art als Hintergrund eines theatralischen Leichenpompes gebraucht worden. Aber der Künstler hat die Idee nicht eigentlich für dieses Monument, sondern schon früher für ein anderes erfunden, das nicht zur Ausführung gedieh. Es ist interessant diese Idee in ihrer ursprünglichen Gestalt zu kennen und zu sehen, wie sie in der ersten Erfindung für ihren Zwek passend, und zugleich schön und einfach war; wie sie aber nachher, wo sie einem andern Gegenstande angepasst, und für ein grosses und reiches Prachtwerk

künstlicher ausgebildet und umgebildet werden solte, durchaus verbildet worden ist.

Verschiedene Jahre früher als das Monument der Erzherzogin Christina bei ihm bestellt wurde, hatte Canova die Aussicht, auf Kosten der Republik Venedig ein Monument für Tizian in der Kirche *de' Frari* wo derselbe begraben liegt, zu verfertigen, und für dasselbe hatte er die hier verändert ausgeführte Idee erfunden, und bereits in einer Zeichnung entworfen. Dieser Entwurf zeigt gleichfals eine auf einer viereckigen Base sich erhebende Piramide, in deren Mitte sich der Eingang der Gruft öfnet, zu welchem einige über der Base erhöhte Stufen führen. Der Genius der Kunst trägt die Urne mit der Asche des unsterblichen Künstlers in die Gruft, und als Trauergeleit folgen ihm die drei Schwesterkünste Malerei, Plastik, Baukunst, jede durch ihre Werkzeuge kentlich. Auf dem Architrav des Einganges stand das einzige Wort: TITIANO. Die Ausführung unterblieb wegen der hereinbrechenden Kriegesstürme, unter denen zu-

lezt jene Republik erlag. Wie einfach, klar, bestimmt und passend ist diese Idee, wenn man sie mit der verworrenen, schielenden, unverständlichen Allegorie des vorhin beschriebenen Monuments vergleicht! Mag immerhin an diesem grossen und reichen Werke die Schönheit der Theile und die vortrefliche Ausführung den Liebhaber bezaubern, und selbst den Kenner bestechen; das gehört zum Zauber der Kunst, und ist noch kein Beweis für die innere Vortreflichkeit des Werks. Die Erfindung, das Ganze als plastische Darstellung, wird sich nie vor der Kritik rechtfertigen können; ja wolte sie auch das Mögliche thun, und die malerische Komposizion, die allenfals für ein Werk erhobener Arbeit passend gewesen wäre, in runder Plastik gelten lassen, so mus sie doch den Gedanken verwerfen, den keine Beschönigung oder sinreiche Erklärung richtig, verständlich und ästhetisch zwekmässig machen wird.

Wir wollen den Gedanken näher betrachten, um den Leser zu überzeugen, dass unsere Beschuldigung gegründet und nicht

übertrieben, dass die Allegorie durchaus verworren; und keines klaren Sinnes fähig ist. Wir tadeln nicht, dass eine weibliche Figur von zwei Fackelträgerinnen begleitet, den Aschenkrug der Verstorbenen in die Gruft trägt, dass die Wohlthätigkeit von den Gegenständen ihrer Milde einem armen blinden Greise und einer hülflosen Waise begleitet, der feierlichen Beisetzung folgt, um anzudeuten dass die verstorbene Fürstin milde Wohlthätigkeit gegen Nothleidende und Arme übte; denn dies läst sich allenfals verstehen. Aber wer ist jene weibliche Gestalt, die den Aschenkrug trägt? der Kranz auf ihrem Haupte läst auf eine Priesterin rathen, die Tugend; antwortet man uns, und verweist uns an den Athenäus Deipnosoph. L. V. C. 8. wo es heist: „Die Statue der Tugend, welche neben dem Ptolomäus stand trug eine goldene Krone in Gestalt eines Ölzweiges.“ — Wohl! und die andere Figur, die ihr uns die Wohlthätigkeit nennet, ist sie nicht auch eine Tugend? ohne Zweifel. Was für eine Tugend ist denn jene? etwa die Tugend

überhaupt? sol sie vielleicht die Gesinnung, und die Wohlthätigkeit die Äusserung derselben bezeichnen? sol jene die Tugend *in abstracto*, diese die Tugend *in concreto* vorstellen? aber das sind metafisische Unterscheidungen in welche die Kunst, die es mit der Anschauung zu thun hat, sich nicht versteigen darf. Wer erklärt uns das Verhältnis der beiden Tugenden? und woran sähen wir dass jene Figur die Tugend bedeuten sol, wenn der Künstler es uns nicht sagte; aber auch dann wissen wir noch nicht was er meint. Die Wohlthätigkeit läst sich allenfals aus ihrer Begleitung errathen. Tugenden lassen sich nun einmal nicht anders als durch Attribute und Nebenfiguren erklären; die Simbolik durch Gestalt kan ihnen schwerlich einen plastischen Karakter abgewinnen. Woran sollen wir ferner erkennen dass jene fliegende Gestalt, welche das Bildnis der Fürstin hält, die Glükseligkeit ist? Hr. Van de Vivere, der die Vortreflichkeit dieser Allegorie mit alter und neuer Gelehrsamkeit zu erweisen sucht, versichert uns zwar,

dass die jugendlich blühende Bildung, die ruhigheitre Miene, die zarten und reizenden Formen, die Grazie und Lebendigkeit der Bewegung samt dem Simbol der Ewigkeit das sie als Einfassung des Bildnisses in den Händen trägt, uns überzeugen müsse, dass diese Figur keine andere seyn könne, als die himlische Glükseligkeit, und wenn wir ja noch daran zweifeln könten, so müsse der kleine Genius der mit ihr zugleich zum Himmel empor fliegt, jeden Zweifel heben. Hr. Van de Vivere würde vielleicht unsern Verstand überreden, wenn wir das Bild nicht vor Augen hätten. Wer vorher nichts von der Bedeutung dieser Figur gehört hätte, möchte wohl eine Weile herumrathen müssen, ehe er auf die himlische Glükseligkeit, oder die Seligkeit, wie wir jene mit einem Worte nennen, verfiele. Aber dies sind nur Kleinigkeiten gegen den allegorischen Gedankenknäuel der dritten Gruppe, den der oft genante Erklärer ebenfals, nachdem ihm der Künstler das Räthsel gelöst hat, ganz vortreflich abzuwickeln weis. Man höre! „In dem Löwen, welcher

gleichsam als Hüter der Gruft und des Wappenschildes der Verstorbenen am Eingange ruhet, hat der Künstler die Selenstärke der erhabenen Fürstin ausdrücken wollen, und in dem Genius den gefühlvollen, zärtlichtrauernden Genius des verwitweten Gatten, der sich sehnsuchtsvol auf die Stärke der entrissenen Gattin stüzt, um in dem schmerzlichen Augenblicke, wo die Asche der Verstorbenen der Gruft überliefert wird, Muth und Trost für seinen Gram in ihr zu finden." — Hier werden wir blos über das Verhältnis des Genius zu dem Löwen unterrichtet; an einer andern Stelle giebt der Verfasser die vollständige Erklärung der ganzen heraldisch-allegorischen Gruppe folgendergestalt:

„Wir wissen dass der Herzog Albert von Sachsen-Teschen die Erzherzogin Maria Christina von Osterreich geheirathet, dass dieser Fürst eine der höchsten Stellen in den Heeren des Hauses Österreich bekleidet hat; wir wissen dass dieser erhabene und tugendhafte Fürst nie aufgehört hat seine Gemalin zärtlich zu

lieben; dass er in den Mühen des Lebens nur in dem Muthe der Verewigten Stärke und Tröstung fand; dass er untröstlich über seinen Verlust ist; dass der Schmerz den dieser ihm verursacht, nur durch das Andenken ihrer Selengrösse gemildert wird; endlich wissen wir dass dieser Fürst seiner erhabenen Gattin dies prächtige Denkmal errichtet hat. Alle diese Thatsachen und Gefühle sind durch die bewundernswürdige Gruppe ausgedrükt, deren Inhalt ich hier auseinandersetzen wil. Der Gegenstand welcher unser Auge zuerst anzieht, ist der Herzog Albert von Sachsen, simbolisirt durch den Genius, welcher, mit der Chlamis bekleidet, und in die tiefste Betrübnis versunken, auf das Vorbild des Muthes (den Löwen) gestüzt, und mit dem gerührtesten Ausdruk den Wappenschild des Hauses Österreich betrachtend, auf den Stufen des Grabmals sizt und, um die Sache noch deutlicher zu machen, in der linken das Sächsische Wapen hält. Vor Canova hat, soviel ich weis, kein anderer Künstler eine sinreichere Anwendung von den Wapenschilden zweier Gatten ge-

macht, die man gewönlich auf den Grabmälern der Frauen erblikt. Dort sind sie meist zwekloses Nebenwerk, hier im Gegentheil sind sie aufs engste mit den simbolischen Figuren verbunden und dienen zur Erklärung derselben; mit einem Worte, die Wappenschilder sind hier wesentliche Bestandtheile der Komposizion. Die Formen dieser Wapenschilde sind sehr wohl gewählt. Der Schild der Teutonen (wie man ihn an den sogenanten Trofäen des Marius gebildet sieht) schikt sich volkommen für eine Tochter des deutschen Kaisers; und ein runder hetruseischer Schild gebührt einem Fürsten der italischen Ursprungs, *) und hier durch eines jener allegorischen Wesen simbolisirt ist, welche auf den Monumenten der Hetrusker, deren weite Herschaft einst alle die nachherigen Staten des Hauses Este unter sich begrif, so häufig vorkommen. Wie die Wapen-

---

*) Das Sächsische Haus stammt von Heinrich dem Löwen Herzog von Braunschweig und dieser vom Hause Este ab.

schilde, so sind auch die Orte wo diese angebracht sind, volkommen zwekmässig gewählt. Das an die Piramide gelehnte Wapen Östreichs befindet sich dort, um anzudeuten, dass das Denkmal einer Fürstin dieses Hauses errichtet ist; und der Löwe, welcher sein Haupt auf diesen Schild lehnt, zeigt deutlich genug, dass er das Simbol des Muthes der Verstorbenen ist. Der Sächsische Wapenschild der auf der Base der Piramide steht, und gegen die Stufen lehnt, nimt den zweiten Plaz ein, und zeigt dadurch an, dass das Monument durch einen Prinzen des Sächsischen Hauses errichtet worden, und damit nichts zu wünschen übrig bleibe, so sind beide Wapen durch die Stärke der Gattenliebe vereint, eine artige und reizende Allegorie, welche nach dem was ich über diese Gruppe bereits gesagt habe, keiner weitern Erklärung bedarf. Diese Wapenschilde, welche da wo sie angebracht sind, eine bewundernswürdige Wirkung machen, würden gerade das Gegentheil bewirkt haben, wenn der Künstler sie an einem andern Orte des Denkmals

angebracht hätte. Diese schöne Gruppe, welche anfangs nicht ergreift, erlangt durch die Zergliederung ein grosses Interesse, und giebt einen entscheidenden Beweis von dem tief eindringenden Geiste, und den vorzüglichen Talenten des Künstlers; dies hat mich bewogen, dieselbe in allen ihren Theilen zu zergliedern, und vielleicht werden die Kunstfreunde, und besonders die Künstler, mir Dank dafür wissen.“ Ob aber auch uns die Leser danken werden, dass wir dieses Muster allegorischer Kleinigkeitskrämerei hier eingerükt haben, wissen wir nicht. Wenigstens sehen wir daraus, dass der Künstler es weder an sentimentalem Zierrath, noch an antiquarischer Gelehrsamkeit hat ermangeln lassen, um die Entbehrlichkeit dieser Nebengruppe, die den nächsten Grund ihres Daseins in dem Bedürfnis einer dritten Gruppe für das Gleichgewicht der Komposizion gehabt hat, unter eine sinbildliche Bedeutung zu verstecken. Wenn nur die Allegorie auch einen richtigen Gedanken enthielte, der eines solchen Aufwandes von Kunst und Schönheit werth

wäre. So aber wird auch selbst die Schönheit dieser sentimentalen Gruppe, an der der Künstler sein grosses Vermögen der Ausführung aufs glänzendste gezeigt hat, die Leerheit derselben vor einer gründlichen Kritik nie beschönigen können.

Wolten wir es nun auch mit der Wahl des Gegenstandes eben so strenge nehmen, wie wir es mit der Richtigkeit des Gedankens nehmen musten, so würden wir fragen: ob die Darstellung eines Leichenpompes mit seinem Gefolge überhaupt ein schiklicher Gegenstand für die runde Bildnerei sei? und ob dieselbe nicht vielmehr dem *Bassorilievo*, oder der Malerei, oder der Bühne zugehöre? wir würden ferner zu fragen haben: ob es schiklich sei, als Denkmal eines Verstorbenen dessen Leichenbegängnis zum Inhalt desselben zu wählen?

Bei den Neueren stehen die Denkmäler zu den Verdiensten, für die sie errichtet werden, selten in dem günstigen Verhältnisse wie bei den Alten, wo Thaten und Verdienste um den Staat, nicht Rang und

Reichthümer Ansprüche auf Denkmäler gaben, und wo die Denkmäler so wie die Tugenden denen sie gewidmet wurden, öffentlich waren, wo es also dem Künstler nicht an Stof zur Darstellung denkwürdiger Handlungen gebrach. Der moderne Künstler hingegen würde sich bei dem Auftrage ein Denkmal zu verfertigen, oft in Verlegenheit befinden, woher er den Stof zu seinem Werke nehmen solte, da der Gegenstand ihm keinen bietet, wenn er sich nicht in Ermangelung der wirklichen Tugenden, die sich durch Thaten äussern, der allegorischen bedienen könte, die, im Leben unsichtbar, sich einem Verstorbenen bequem auf sein Grab beilegen lassen. Was auf diese Weise unsern Denkmälern an innerm Gehalt abgeht, müssen Reichthum und Pracht ersetzen; und da wir eben so wenig mehr für die Unsterblichkeit zu handeln, als für die Unsterblichkeit zu bauen wissen, weil es uns eben so sehr an Freiheit als an Sklaven fehlt, nachdem beide in einen bequemen Mittelzustand zusammengeschmolzen sind, der wenig Grosses und Denk-

würdiges gedeihen läst; so kan auch in unsern Denkmälern der Schein sehr wohl die Wahrheit vertreten, und eine Reliefpiramide von Stucco oder Marmor, an die Wand einer Kapelle gelehnt, kan wenigstens dienen, uns an die egiptischen Piramiden zu erinnern. *)

Bei den Alten war die Wirklichkeit so gediegen und reich an Leben, dass sie in der Kunst sich mit dem schönen Scheine

---

*) Die Frage ob eine Piramide in einem Gebäude als Monument schiklich anwendbar sei, kan nur dann einen Sin haben, wenn eine wirklich frei stehende Piramide gemeint ist: nnd da wird schwerlich jemand sie im Ernste aufwerfen, weil die Ungereimtheit einer solchen Anwendung zu hell einleuchtet. Aber als architektonische Verzierung, oder Hintergrund eines Monuments halberhoben gebildet, warum solte da die Piramide minder statthaft seyn, als jede andere für erlaubt gehaltene Uebertragung des malerischen Scheines in die Plastik. Denn malerischer Schein ist es ja doch eigentlich blos, was dadurch bezwekt wird.

begnügten und ihn strenge von der Wirklichkeit schieden; wir im Gegentheile gehen überall in der Kunst darauf aus, den Schein bis zur Wirklichkeit zu treiben; darum sehen wir unser wirkliches Leben sogern auf der Bühne, darum tragen wir die Scenerei unserer Bühnen so gern in die bildende Kunst über. Wenn die treffende Bemerkung eines grossen Künstlers, dass alle bildende Kunst zur Malerei hinstrebt, sich schon im Alterthume, wo doch der plastische Sin durchaus der herschende war, bewährt findet, so dürfen wir ja wohl diesen Hang der neueren Plastik, die von der Malerei erzogen und ausgebildet worden, um so weniger zum Verbrechen machen; und wo überdies dieser algemeine Hang der bildenden Kunst durch einen besonderen Hang des Künstlers noch stärker zum Malerischen hingerissen wird, wie bei Canova der Fall ist, können da andere als malerische Zwitterwerke der Plastik entstehen? Aber auch hier ist dem Künstler viel zu wagen vergönnt, wenn nur der Gedanke richtig gedacht, wenn nur die Allegorie

treffend und mit anschaulicher Klarheit ausgedrükt ist. Schwerlich würde eine so gelungene Ausführung des oben erwähnten Tizianischen Denkmals uns zu einer so strengen Untersuchung der plastischen Zwekmässigkeit ihres Inhalts aufgefodert haben. Die Einfachheit und treffende Klarheit der allegorischen Darstellung hätte uns befriedigt; wir hätten dem Künstler einen reinen und schönen Kunstgenus gedankt.

Bei der billigen Nachsicht, womit wir also unter diesen Umständen die malerische oder theatralische Erfindung dieser Komposizion gelten lassen, dürfen wir jedoch einige Übelstände und Nothbehelfe nicht mit Stilschweigen übergehen, zu denen der Künstler bei seiner Wahl sich freilich gezwungen sah, die aber eben dadurch um so mehr die Zwekwidrigkeit derselben beweisen. Ein grosser Übelstand ist es, dass der Künstler die Hauptgruppe, welche zugleich die drei interessantesten Figuren enthält, von hinten zeigen muste. Wenn einem Künstler dergleichen begegnet, so liegt es immer an der unschiklichen Wahl

des Gegenstandes. Man kan zwar nicht läugnen, dass Canova alles gethan hat; um für diesen Verlust durch schöne Gewänder und durchblickende Wohlgestalt und Grazie zu entschädigen, aber er erreicht diesen Zwek dadurch so wenig, dass vielmehr der Wunsch nur um so lebhafter wird, die schönen Gestalten auch von vorne zu betrachten, wozu man aber nicht leicht gelangen kan, da die Figuren ziemlich nahe vor der Piramide stehen und überdies die Köpfe niedersenken. Ein Nothbehelf der malerischen Komposizion bleibt immer auch der über die Stufen ausgespreitete Teppich; auch diesen konte er nicht entbehren, wenn er nicht die weissen Marmorgestalten einzeln wie Puppen auf die bunten Stufen hinstellen wolte. Man kan auch nicht sagen, dass der Teppich von weissem Marmor das Feierliche der Handlung erhöhe, wie sonst im Leben und in der Malerei die Farbenpracht bunter Teppiche thut. Man erräth vielmehr beim Anblik desselben sogleich das Bedürfnis einer gemeinschaftlichen Base zur Verbindung der Figuren. Aber der Künst-

ler fühlte bald dass dieses Mittel allein zur Verbindung der Figuren noch nicht hinreichend war, und suchte dem Mangel durch Blumengirlanden abzuhelfen, die aber auch in der runden Plastik keine vortheilhafte Rolle spielen. Der Verfasser des römischen Blattes hat es richtig getroffen, wenn er am Schlusse seiner Anzeige dieses Monuments sagt: *l'azione di queste figure rappresenta una scena di Sofocle;* denn das Ganze ist ein theatralischer Leichenpomp, dem die Piramide zum Hintergrunde dient; aber wenn er hinzusezt: *scolpita a quei tempi*, so mus man seine Kunstkennerschaft in Zweifel ziehen; denn, der himmelweiten Verschiedenheit des Stils nicht einmal zu gedenken, möchte es schwerlich einem der alten Bildner, die den Zwek ihrer Kunst besser kanten, eingefallen seyn, einen solchen Gegenstand in rundem Bildwerk zu behandeln.

Wir haben bisher ausführlich gezeigt, was wir gegen Gedanken und Erfindung dieses Werkes zu erinnern fanden, und unsern Tadel mit Gründen belegt, deren

Prüfung wir dem Urtheile des Kenners überlassen. Wenn wir nun von der kritischen Erwägung des Ganzen zur Betrachtung des Einzelnen der Darstellung übergehen, so finden wir so viel Gutes, Lobenswerthes und Vortrefliches, dass wir unserm Wunsche, dem wahren Verdienste des Künstlers Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, hier volles Gnüge leisten können. In der vortreflichen Ausführung liegt der Grund des grossen und algemeinen Beifalles, den dieses Monument von allen Liebhabern und Kennern erhalten hat, und den es in dieser Hinsicht auch in vollem Masse verdient. Schon der blosse Anblik eines so grossen, reichen und prachtvollen Werkes ergreift den Betrachter, und erfüllt ihn mit Bewunderung; und auch wir, wenn wir die an der Grundlage desselben haftenden Mängel übersehen, und das Werk so wie es da ist, ohne gründliche Kritik mit den Augen des Liebhabers und Kenners betrachten, bekennen, dass die neuere Skulptur kein Werk von gleicher Grösse und Vortreflichkeit aufzuweisen hat; und in dem Einzelnen ist nur Weniges, was

wir vermieden oder geändert wünschen würden.

Das Ganze, wenn wir von dem schon gerügten, aber nach der einmal gefasten Idee nicht wohl zu vermeidenden, Mangel der inneren Verbindung unter den einzelnen Gruppen absehen, giebt ein wohlgeordnetes malerisches oder vielmehr theatralisches Bild in Form einer Piramide, die rechts in dem Betler und links in dem Genius ihre Base, und in den erhobenen Figuren über dem Eingange der Gruft ihre Spitze hat. Die Mannigfaltigkeit der Figuren verschiedenen Alters und Geschlechts ist wohl beobachtet, und jede Figur hat den ihr zukommenden Karakter. Das Ganze giebt durch den gleichen aber in den verschiedenen Figuren mannigfaltig modifizirten Affekt den zusammenstimmenden Ausdruk einer feierlichen, durch Schönheit und Anmuth gemilderten Trauerscene, die sich in den oben schwebenden Figuren der Glükseligkeit und des Genius in Heiterkeit auflöst. So athmet durch das Ganze eine zarte Sentimentalität, die ihre Wirkung auf den

Betrachter nicht verfehlt, und die dem Inhalte der Darstellung ganz angemessen ist. Besonders wohl sind dem Künstler die weiblichen Gestalten gelungen, und zum ersten Male hat er hier Gewänder in einem wirklich guten Geschmacke gebildet, wenn auch ihr Stil noch nicht die Reinheit und Anmuth der antiken Gewänder erreicht.

Die Hauptgruppe hebt sich schon durch ihre Stelle vor den beiden andern hervor; aber sie behauptet auch durch ihre Schönheit den Vorzug. Die freie Simmetrie der Anordnung ist in den verschiedenen Stellungen der beiden Fackelträgerinnen zu beiden Seiten der Tugend vorzüglich gelungen, und der edle Anstand der lezten macht mit der naiven Grazie jener jugendlichen Gestalten den gefälligsten Kontrast. Man wird schwerlich etwas Holderes, Lieblicheres sehen als die beiden Fackelträgerinnen, deren eine der Verfasser noch in Marmor vollendet sah. Der Ausdruk jugendlicher Unbefangenheit und Unschuld ist dem Künstler hier vorzüglich geglükt,

und in keiner dieser Figuren ist eine Spur jener künstlichen Stellung und gezierten Grazie sichtbar, die von den Neueren so selten vermieden wird. Die Bekleidung der Figuren ist ihrem Karakter angemessen. Mit Einsicht und grossem Sinne ist der Mantel der Hauptfigur geordnet; zierlich hängt bei den kleinen der kurze Mantel frei von der Schulter herab, und das bis auf die Füsse herabgehende Untergewand, folgt in leichten Faltenbrüchen der gefälligen Bewegung. Eine genauere Beschreibung der verschiedenen Stellungen, der Gewänder, ihres meistens geschmakvollen Wurfes etc. würde den Leser ermüden, ohne ihm ein Bild des Beschriebenen zu geben; wir gehen also hier, wie bei den übrigen Figuren, darüber hinweg, und wollen blos noch die sehr schönen zierlichen Glieder der beiden jugendlichen Figuren bemerken. Überhaupt gelingen dem Künstler, wie wir schon oben an der Hebe und Psyche gesehen haben, und weiterhin an der stehenden Gruppe Psyche und Amor aufs neue sehen werden, jugendliche aufblühende Gestalten vorzüglich,

und die äusseren Theile derselben, besonders die Füsse, sind gewönlich von ungemeiner Schönheit und Zierlichkeit.

Dasselbe Lob müssen wir auch den beiden weiblichen Figuren der zweiten Gruppe geben; die Wohlthätigkeit trit mit edlem gefälligen Anstande vor ihrem Gefolge daher, und die kleine Waise mit ihrer unschuldigen Trauermine, mit auf der Brust gefalteten Händen und der sehr einfachen Bekleidung, hat den Ausdruk rührender Naivetät. Den alten Betler hingegen, welcher gekrümmt mit seinem Stabe am Arm der Wohlthätigkeit daher tappt, haben wir nie mit Wohlgefallen betrachten können. Der Künstler hat sich zwar alle Mühe gegeben, ihn zum Ideal und würdigen Repräsentanten der Betlerzunft zu machen, und ihn ästhetisch zu veredeln; aber die Gemeinheit des Karakters, und die Hinfälligkeit der durch Alter und Kummer gekrümmten Gestalt machen immer noch einen zu grellen und unangenehmen Abstich gegen die übrigen gefälligen und anmuthigen Figuren; auch

macht der Stab in der Hand des Betlers eben so wenig eine gute Wirkung, als die Blumengewinde welche die beiden Fackelträgerinnen und die beiden Armen tragen. Dergleichen lockerer Zierrath ist der abstrakten Einfachheit und Würde der runden Bildnerei zuwider, die alles was zu sehr an die Wirklichkeit erinnert, zu vermeiden strebt; aber der Künstler bedurfte ihrer, nachdem er einmal über die Schranken seiner Kunst hinausgegangen war.

Schöner ist der Kontrast des *Genius* und *Löwen* in der dritten Gruppe. Dass *Canova* Löwen zu bilden weis, hat er an dem Denkmal des Papstes *Rezzonico* bewiesen, wo ihm überdies die kolossale Grösse der Figuren günstig war. Auch dieser Löwe ist wacker gearbeitet. In dem Genius hat der Künstler gleichsam das ganze Kapital seiner Kunst, sein Ideal der Schönheit niedergelegt. Und in der That, Alles Lieblichkeit und Anmuth ohne Kraft, was eine weiche höchstvollendete, von anatomischer Kentnis geleitete, Behandlung des Nakten ohne jene Bestimtheit der Ideal-

form, die eigentlich den Stil der Antike ausmacht, was Schönheit und Reiz ohne einen bestimten Karakter nur zu erreichen und zu leisten vermögen, hat Canova in dieser Figur, die dem Genius am Grabmale Rezzonico's weit vorzuziehen ist, erreicht und geleistet. Der Ausdruk des Schmerzens in der Miene ist gefühlt und wahr, die Stellung oder Lage der Figur natürlich, aber vielleicht etwas zu schmachtend hingegossen; aber das völlig Tadellose ist die meisterhafte Behandlung und Vollendung.

Die Figuren in erhobener Arbeit an der Piramide sind im gewönlichen zierlichen Geschmak des Künstlers. Das fliegende Gewand der Glükseligkeit könte in schöneren Falten und Schwingungen flattern; es befriedigt weniger als die Gewänder der unteren Figuren; auch der kleine Genius könte besser seyn.

Was wir an diesen reichen aus acht runden und drei erhobenen Figuren bestehenden Monumente vorzüglich zu rühmen finden, ist nicht dass der Künstler, nach Hrn. Van

de Vivere's Entdeckung, „um dieses Meisterwerk hervorzubringen, die Grösse und Festigkeit der egiptischen Bauart, die Zierlichkeit des hetruscischen und griechischen Kostume, den feierlichen Leichenpomp der alten Römer und die tröstenden Dogmen des Christenthumes in Kontribuzion gesezt habe;" sondern dass sämtliche Figuren, ohne sich eben durch eine karakteristische Individualität auszuzeichnen, doch in ihren Bildungen mit sich selbst und mit ihrem Karakter so gut zusammenstimmen, dass der Wahrheitssin durch nichts beleidigt wird. Auch hat der Künstler bei der Anordnung und Ausführung des grossen Werks durchgängig viel Überlegung und Geschmak gezeigt. Aber mehr als Alles erfreulich, und ein grosses Zeugnis für den glüklichen Fortgang der Kunst in unseren Zeiten ist, dass ein solches Werk schon jezt, nach einem Zeitraume von nicht viel mehr als zwanzig Jahren ihres neuerwekten Lebens, wirklich hat entstehen können.

Nicht lange nach dieser grossen Arbeit, gegen Ende des Jahres 1797 sah man das

kolossale Model zu einer Statue des jezt regierenden Königs von Neapel aus den Händen des Künstlers hervorgehen, welche für das Museum des akademischen Gebäudes degli Studi in Neapel bestimmt war, wo, nebst andern alten Bildwerken, auch der Farnesische Herkules aufgestelt ist. Das Model war kaum vollendet, als Rom und Neapel revoluzionirt wurden, und befand sich unter diesen Umständen in nicht geringer Gefahr ein Raub des bilderstürmenden, königsmörderischen Jakobinismus zu werden; doch die lieblichen Amors, die Psychen und Heben, welche die Werkstat des Künstlers zierten, und die rohe Kriegswuth besänftigten, schüzten es vor dem Verderben. Der königliche Kolos zog sich blos in einen der hinteren Studiensäle zurük, wo er blieb bis das Ungewitter vorüber war. Der König ist stehend, in antiker Rüstung, abgebildet, mit einem griechischen Helm auf dem Haupte. Ein Panzer mit erhobenem Bildwerk geziert, dient dem Körper, und Halbstiefeln, wie die römischen Kaiser sie trugen, den Beinen

zur kriegerischen Bekleidung. Er strekt die Rechte aus, als ob er sein Volk segnen wolte; um die Linke ist der Mantel geschlagen, der von der Schulter herab bis auf die Füsse reicht, und den unteren Theil des Körpers bedekt. Der Mantel bricht in grossen Falten, die, einige Brüche um den Leib abgerechnet, mit Geschmak gewählt sind. Das Gesicht des Königs ist von treffender Ähnlichkeit, und in einem guten Stile gearbeitet. Die Stellung der Figur hat Anstand und Festigkeit; und diese Statue, die etwa funfzehn Palmen Höhe hat, gehört zu den vorzüglicheren Arbeiten Canova's. Sie wurde im Jahr 1803 in Marmor ausgeführt.

Wärend der Revoluzion, in den Jahren 1798 und 99, wo Canova die für auswärtige Aufträge unternommenen Arbeiten bei der Ungewisheit des Ausganges nicht fortsetzen konte, und wo Rom selbst ein zu unruhiger Aufenthalt für ihn war, begleitete er den Senator Prinzen Rezzonico, seinen Gönner, auf einer Reise durch Deutschland, die über Wien und Dresden

bis Berlin ging. Nach der Zurükkunft beider Reisenden in Italien, welche erfolgte, nachdem die Franzosen aus der Lombardei vertrieben waren, hielt Canova sich noch einige Zeit im Venezianischen auf, und malte wärend derselben ein Altarbild für die Kirche seines Geburtsortes Passagno, auf welchem der todte Christ, die Marien, Nikodemus, Josef von Arimathia, und oben Gott Vater in einer Glorie schwebend abgebildet sind.

Die erste Ausstellung die der Künstler nach seiner Rükkehr in Rom dem Publikum gab, war das Model zu seinem Perseus; und ein Jahr nachher sahe man auch das vollendete Marmorbild desselben, das jezt im Museo Pio-Clementino im sogenanten *Cortile di Belvedere* auf demselben Ort und Fusgestelle, wo sonst der Apollo stand, aufgestellt ist. Diese Statue hat, mehr als alle vorigen Werke Canova's, seinen Ruhm in und ausserhalb Rom und Italien erhöhet und verbreitet, und ihm gleichsam das Siegel der Vollen-

dung aufgedrükt. Die ausgezeichneten Ehren, die ihm wiederfahren sind, datiren von dieser Statue. Sie verdient also wohl, dass wir sie einer genaueren Prüfung unterwerfen und sehen ob sie auch vor der Kritik ihrem Ruhme steht. Der algemeine Beifal, den dieser Perseus erhalten, der Enthusiasmus, in den er alle Liebhaber und Kenner versezt hat, ist ein auffallender Beweis, wie wenig man heut zu Tage, und selbst in Rom, von Werken der bildenden Kunst eine bestimmte Individualität und durchgängige harmonische Einheit der Gestalt, mit einem Worte ein karaktervolles und schönes Ganzes, fodert; wie algemein und mächtig hingegen einzelne schöne Theile ohne innere Zusammenstimmung, Lieblichkeit ohne Bedeutung, und der Zauber des Reizes, den eine vollendete Ausführung der blendenden Oberfläche und dem zarten Korne des Marmors giebt, auf den Sin der Menge wirken, und dass selbst die Kenner keine höhere Foderungen machen. Wie kan es auch anders seyn? Wo hat jezt ein Publikum, wo hat auch nur der

Einzelne Gelegenheit, durch öfteres Betrachten der Natur in ihren schönsten Erscheinungen, den Sin für die Auffassung des Individuellen und Karakteristischen in ihr zu bilden und zu schärfen, dass er fähig würde, es auch in der Kunst, da wo es sich findet, leicht und deutlich zu erkennen, und da, wo es mangelt, lebhaft zu vermissen? Höchstens verstehen wir uns auf Fisiognomie der Gesichter, wie wir sie im wirklichen Leben zu tausenden um uns sehen, aber nicht auf Fisiognomie der Gestalten, die durch sich selbst, eben so bestimmt, wie jene ihren Karakter aussprechen. Und doch bleibt alles Studium der Kunst unvolkommen und unzuverlässig, so lange die Natur uns fremde bleibt, aber nicht jene gemeine, ungeschlachte, die der Niederländer ohne Schönheitssin nachbildet; sondern im Individuellen blos das Karakteristische, das der Künstler aus dem Unbedeutenden und Zufälligen heraus zu heben, und durch das Ideal zu veredeln weis. Dieselben Hindernisse, die sich dem modernen Künstler für die Bildung neuer

Kunstideale entgegen stellen, machen es auch dem Publikum, für das er bildet, schwer, ja unmöglich, für das Karakteristische der Natur den Sin zu öfnen, und es in Kunstwerken zu suchen und zu erkennen. Für die höhere menschliche Natur, welche die Kunst uns zeigt, wird der Sin durch das Ideal aufgeschlossen; aber für das Karakteristische und Bedeutende müssen wir den durch jenes gebildeten Sin an der Natur entwickeln und üben. Die Theorie der Kunst kan wohl die Regeln angeben, wie wir die Natur für den Kunstzwek betrachten und studiren sollen; aber sie kan jene anschauliche Kentnis der Natur nicht ersetzen. Wenn diese mangelt, wird der ungeübte Sin blos am Reize der Oberfläche kleben, wärend gebildetere Gemüther ohne Kunsteinsicht der gegebenen Anschauung des Kunstwerks ihre Fantasien und Gefühle unwilkürlich unterschieben. Daher besteht auch gewönlich das grosse Publikum aus zwei Klassen von Beschauern: aus rohen, die ein Kunstwerk unverständig begaffen und am Reiz der Oberfläche kleben, und aus sen-

timentalen, die ihre formlosen unplastischen Ideen, ihre Ahndungen, Fantasien und Gefühle in das Werk hineinlegen und im Genusse derselben schwärmen, wärend sie das Kunstwerk zu geniessen glauben; und so sind beide für den wahren Genus sowohl, als für die Beurtheilung eines Bildwerks, gleich unfähig.

In Rom, wo eine so grosse Menge klassischer Werke aller Art vorhanden ist, kan allerdings der Kunstsin richtiger als anderswo gebildet und ein gewisser Takt für das Edle, Schöne und Schikliche erworben werden, der an den Armseligkeiten des Modegeschmaks der in andern Ländern Künstler und Publikum beherscht, keinen Gefallen findet, und höhere Foderungen an ein Kunstwerk macht. Aber dieser Takt kan doch, sobald es um gründliche Beurtheilung zu thun ist, den Mangel richtiger Grundbegriffe nicht ersetzen, noch wider die Täuschungen des überal den Sin beschleichenden Reizes sicher verwahren. Daher sind auch die Urtheile der römischen Kenner gewöhnlich nur seichtes,

lobtriefendes Kunstgeschwäz. Kritik auf haltbare Gründe gestüzt höret und liest man dort seltener, als disseits der Alpen. Leider fehlt hier nur zu oft den Grundsätzen die Anschauung, so wie dort der Anschauung Grundsätze.

Ein durch beide Hülfsmittel gebildeter Geschmak, der sich durch kein Blendwerk bestechen läst, sieht in dem berühmten Perseus von Canova, dem er übrigens das Verdienst einer meisterhaften, zu hoher Vollendung getriebenen, mechanischen Ausführung rühmend zugesteht, ein im Karakter durchaus verfehltes, unbestimtes, mit sich selbst nicht einiges, aus fremdartigen Theilen zusammengeseztes, also im Wesentlichen misrathenes Werk.

Nachdem wir es einmal gewagt haben, unser Urtheil über diese Statue frei auszusprechen, so ist es unsere Pflicht auch die Gründe darzulegen, die uns so zu urtheilen bestimmen.

Der Perseus ist zwar nicht schlechthin eine Nachahmung des Apollo von Belvedere, aber doch, was auch seine Ver-

theidiger dawider vorbringen mögen, weder mehr noch weniger als ein travestirter, mit veränderter Stellung in einen Helden umgestalteter Apollo. Schon dies war der erste Misgrif des Künstlers, dass er, wenn er aus Mangel eines selbst erfundenen Karakters für seinen Perseus, denselben ganz oder theilweise entlehnen wolte, ihn einem Gotte, nicht einem Helden, abborgte. An dem göttlichen Perseus, wie wir ihn öfter nennen hörten, ist gerade das der gröste Fehler, dass er göttlich ist: er solte nur Held seyn. Wir rufen hier jene Grundsätze wieder ins Gedächtnis zurük, die wir oben in der Beurtheilung der Gruppe Venus und Adon aufgestellt haben, und nach welchen der moderne Künstler verpflichtet ist, den idealischen Karakter seines Gegenstandes, wenn dieser aus der alten Fabel genommen ist, der Klasse von Kunstidealen gemäs zu bilden, welcher er seiner Natur nach angehört, und für welche noch Muster der alten Kunst vorhanden sind, also den Gott im Götter, — den Heroen im Heroenkarakter. Den individuellen Karak-

ter wird er dann den besonderen Eigenschaften seines Gegenstandes gemäs durch äussere karakteristische Modifikazionen in Fisiognomie und Gestalt auszudrücken suchen. Ist ein solches Bild in der Einbildungskraft genialisch erzeugt, und in einem guten Stile dargestellt, so wird es ein karaktervolles, schönes, im Wesentlichen gelungenes Werk seyn. *)

---

*) Dass die moderne Kunst diese Foderungen wohl erfüllen kan, hat gerade in jener Zeit, als der Verfasser Obiges schrieb, ein junger in Rom lebender Künstler durch die That erwiesen. Der Bildhauer Thorwaldsen aus Kopenhagen stellte damals das Model eines Jason der siegreich das goldene Widderfel zurükbringt, in der Grösse des Vatikanischen Apollo auf. Diese, im ächten Heroenkarakter der Antike gebildete Figur ist, wie jedes ächte Erzeugnis einer schöpferischen Einbildungskraft, durchgängig in Uebereinstimmung mit sich selbst, und zeigt in einer natürlichen, belebten Stellung die kunstmässig schöne Entgegensetzung der Glieder, die einen reizenden Wechsel von Bewegung und Ruhe

Die Haltung des Kopfes, des ausgestrekten linken Armes, der den Medusenkopf, und des gesenkten rechten, der die Harpe (das Schwert mit dem sichelförmigen Widerhaken an der Spitze) hält, so wie die Stellung des ganzen Oberleibes, ist am Perseus dieselbe wie am Apollo; die ganze Abweichung schränkt sich also

---

durch alle Theile der Gestalt, und eine gefällige Ansicht derselben von allen Seiten bewirkt. Der zur Seite gewandte Kopf giebt in einer jugendlichschönen, kraft- und geistvollen Fisiognomie den Ausdruk kühnen Muthes; und die Formen sind durchaus edel, kräftig und von der reinsten Bestimtheit. Model mit Model verglichen ist dieser Jason von Thorwaldsen, als ein durch Karakter und Stil seinem Zwecke entsprechendes Werk, dem Perseus von Canova in jedem Betracht weit vorzuziehen. Man sieht überdies in dem Jason des jungen Dänischen Künstlers jenen plastischen Sin, der das Wesen der Form ergreift, den wir in allen Werken Canova's, selbst in seinen gelungensten, vergeblich suchen.

blos auf die Stellung der Beine ein. Im Apollo nämlich ist das rechte das Standbein und das linke weicht zurük; Perseus hingegen trit auf dem linken Beine vor, und zieht das rechte nach. Hier ist also der schöne Gegensaz der Glieder aufgehoben, wodurch die Stellung des Apollo durchaus mannigfaltig wird, und die Figur strebt ganz nach der linken Seite hin, daher sie auch, aus ihren Profilen betrachtet, keine schöne Ansicht giebt, und von vorn eine Tänzerstellung hat. Der Künstler mochte glauben, dass einige Abweichungen von den Verhältnissen des Apollo hinreichend seyen, um seinem Perseus eine neue Individualität daraus zu erschaffen, etwa wie man das Kleid eines Menschen durch veränderten Zuschnitt leicht für einen andern passend macht. Er hat deshalb die Brust samt dem Obertheile des Körpers breiter, und den Leib länger gemacht; die Schenkel sind wie die am Apollo, und in der That wunderschön kopirt; die Beine sind wieder stärker gehalten. Durch diese Veränderungen hat die Gestalt in der Über-

tragung mit ihrem bestimmten Karakter zugleich ihre Einheit und Übereinstimmung mit sich selbst eingebüst. Auch der Kopf zeigt eben so wenig einen Heldenkarakter als die Gestalt; er hat im Gegentheil einen Ausdruk von Weiblichkeit und leerem selbstgefälligem Reiz, der von dem Muthigen und Kraftvollen einer heroischen Natur gerade das Gegentheil ist. Dabei ist er noch mehr seitwärts gewendet, als der Kopf des Apollo, so dass es einem, der diese Kopfstellung versucht, bei der grösten Anstrengung der Halsmuskeln kaum möglich wird, das Gesicht so weit nach der Achsel herum zu drehen, und man weis nicht, warum er so zur Seite sieht; beim Apollo ist diese Kopfwendung durch den dem Bogen entflogenen Pfeil motivirt, den der Gott mit dem Blicke verfolgt. Von dem Medusenhaupte aber kan Perseus in dieser Stellung nichts erblicken. Der Hals ist sonst völlig dem des Apollo gleich gebildet; obgleich er eigentlich etwas mehr Anstrengung zeigen müste.

Perseus ist also ein Mannigfaltiges

schöner Theile ohne Einheit und ohne bestimmten Karakter, so dass man, wie ein geistvoller Kenner sich sehr treffend ausdrükte, nicht ein sondern viele Statuen gesehen zu haben glaubt, wenn man ihn verläst. Aber auch das werden seine unerschöpflichen Lober ihm zur Volkommenheit anrechnen, so wie man an der Peterskirche als einen Beweis ihrer volkommenen Verhältnisse rühmt, dass sie viel kleiner erscheint, als sie wirklich ist. Sobald man aber von dem Karakter und dem innern Zusammenhange der Theile absieht, durch die eine Figur zu einem bedeutenden und schönen Ganzen wird, so hat die Statue im Einzelnen viel Vortrefliches. Von ungemeiner Schönheit sind Schultern und Rücken, Unterleib, Schenkel und Füsse, in den Formen sowohl als in der zarten und elastischen Behandlung des Fleisches. Überhaupt ist die Oberfläche so meisterhaft bearbeitet, der Übergang der Muskeln so fliessend, und die Behandlung des Marmors durchaus so sorgfältig, zart und vollendet, dass man in dieser Art nichts Vollendeteres sehen, nichts

Volkomneres wünschen mag. Dieser magische Reiz der Vollendung in dem blendendreinen Stoff ist es vornemlich wodurch Perseus alle Liebhaber und Kenner bezaubert, und das Auge auch dann noch an der schönen Oberfläche festhält, wenn der höhere Sin seine Erwartung eines reinen Kunstgenusses schon getäuscht fand.

Bei der seltsamen Form des Helms hat die antiquarische Belesenheit des Künstlers, oder der Rath eines Alterthümlers, seinem Geschmak einen Streich gespielt. Der Helm seines Perseus, den dieser, der Fabel zufolge, vom Orkus erhielt, gleicht ganz der frigischen Mütze, wie wir sie an den Figuren des Paris und Mythras sehen, nur dass diese Mütze geflügelt ist, und neben den Flügeln noch ein paar Ohren, gestuzten Schweinsohren nicht unähnlich, hervorragen, welches zusammen einen seltsamen abentheuerlichen Kopfpuz für das weibische Heldengesicht macht.

Auch das Hülfsmittel, dessen Canova sich hier bedient hat, um der Figur den

stützenden Tronk zu ersparen, verdient keinen Beifal. Er läst nämlich von der linken Achsel des Perseus, hinten quer hinab zur linken Ferse, ein zusammengeschlagenes Gewand ohne Falten, einem Bettuche gleich, bis auf die Erde herabfliessen. Man sieht im Gewande keine anderen Brüche, als die, welche ein neues auseinander gefaltetes Gewand gewönlich macht. Diese Gewandschleppe wodurch die Figur ihren Halt bekomt, ist sehr geschmaklos, und der Künstler hätte besser gethan, nach Weise der Alten geradezu einen Tronk neben die Figur zu stellen.

Als verwandten Gegenstand nehmen wir hier zugleich eine etwas spätere Arbeit Canova's mit, die derselbe im Jahre 1802 in seinem Studio sehen lies, und die gleichen Tadel wie der Perseus verdient. Sie ist über Lebensgrösse wie jener, stehend, und sol einen *Mars pacifer* vorstellen. In der Rechten hält die Figur einen Ölzweig, und hinter ihr liegt auf dem stützenden Tronk der Helm des Kriegesgottes, in welchem Tauben nisten; das

Schwert hängt friedlich daneben. Perseus war kein Held, und dieser Mars ist kein Gott und kein Held. Von allen Zügen die zum Karakter eines Mars gehören, von Kühnheit, Muth, durchgearbeitetem Körper, Gewandheit etc. ist keine Spur an ihm sichtbar; und da auch die Theile dieser Statue von keinem schönen Vorbilde entlehnt sind, so hat sie auch nicht einmal das Verdienst einzelner ausgezeichneter Schönheiten. Die Figur ist im Ganzen durch ihre Misverhältnisse plump und schwer, die Stellung unbehülflich und nicht im gehörigen Gleichgewichte; und nichts macht einen so unbehaglichen Eindruk, als das Plumpe und Schwere, wenn es keinen festen Stand hat. Der Kopf zeigt eine stupide Fisiognomie, einen wüsten Ausdruk ohne Karakter, und ist in der Anlage verzeichnet; so auch die Brust, welche nebst dem Obertheile des Körpers übermässig breit und schwer ist; dabei ist der Leib zu lang, und die Hüfte zur obern Breite des Körpers zu schmal. Schenkel und Beine sind nicht zu tadeln, ausser dass die lezteren zu dicke Knöchel haben. Der

Rücken ist auch an dieser Figur, wie am Perseus, wohl gelungen. Wir sind durch alles dies genöthigt, den friedenbringenden Mars unter die schlechteren Arbeiten Canova's zu setzen, und sehen ihn als einen neuen Beleg unserer Behauptung an, dass heroische Gegenstände, Götter und Helden, nicht das Fach unseres Künstlers sind. Wir haben nicht gehört, dass Canova späterhin diese Figur in Marmor ausgeführt habe, und sind überzeugt, dass weder die Kunst noch der Ruhm des Künstlers einen Verlust erleiden würden, wenn diesen *Mars pacifer* auch das Schiksal des Palamedes träfe.

Wir gehen zur Betrachtung der schon oben erwähnten stehenden Gruppe Amor und Psyche über, die Canova's Triumf ist, und unter seinen bisherigen Arbeiten allein einen Plaz neben den Werken des Alterthums verdienen würde, wenn es überhaupt Werken moderner Kunst geziemte, sich in den heiligen Kreis der Antike zu drängen. Sie ist eine Wiederholung der schon vorhin im Vorüber-

gehen erwähnten Gruppe Amor und Psyche, die der Prinz Mürat besizt. Der Psyche mit dem Schmetterlinge, die der Leser bereits kennt, hat der Künstler einen Amor zugesellt, und beide zu einer der reizendsten Gruppen verbunden. Amor, in der Bildung eines zwölfjährigen Knaben, schmiegt sich mit dem Ausdruk inniger Zärtlichkeit an Psychen, die eben in dem Alter der Entwickelung ist, und schlingt, den Kopf auf ihre linke Achsel gelehnt, den rechten Arm traulich um ihren Nacken, wärend Psyche mit ihrer Linken die seinige fasst, und einen Schmetterling, den sie in der Rechten hält, auf dieselbe sezt. Psyche die sich der Liebe hingiebt würde ,der allegorische Sin dieses Bildes seyn. Indem wir an die Beurtheilung dieses Werks gehen, fühlen wir, dass es leichter ist ein fehlerhaftes misrathenes Kunstwerk zu tadeln, als ein Vortrefliches nach Verdienst zu loben. Wir würden es vergebens versuchen, die holde Anmuth der Psyche, die schöne Bildung Amors, den Jugendreiz der zartgeformten Glieder,

die Grazie der Stellung, den Ausdruk inniger Zärtlichkeit, mit dem er sich der Geliebten anschmiegt, und das reine Entzücken, das die Gesichter beider Liebenden verklärt, anschaulich zu schildern. Die neuere Kunst hat nichts Anmuthigeres, nichts Lieblicheres gebildet. Die schönste Einheit herscht im Ganzen der Komposizion, wie im Ganzen jeder Gestalt. Erfindung, Darstellung und Ausführung sind gleich vortreflich, so dass wir nicht zu entscheiden wagen, ob die geistvolle Erfindung, oder die schöne Anordnung der Gruppe, oder die reizende Bildung der jugendlichen Gestalten, oder der selenvolle Ausdruk des Affekts der Zärtlichkeit, oder die mechanische Vollendung höheres Lob verdiene; denn alle diese Theile wetteifern mit einander in der Vortreflichkeit, um in ihrer schönen Zusammenstimmung den reinsten Kunstgenus zu geben. Wie untadelich aber auch die Gestalt der Psyche ist, so scheint doch dem Amor der Vorzug zu gebüren. Auf ihn fält der Blik in allen Ansichten zuerst, zu ihm kehrt er immer wieder mit neuer Lust zurük. Seine

schöne ganz unverhüllte Gestalt, seine Stellung voll reizender Kontraste, und das aus der ganzen Bildung athmende warme, heitere Leben, gewären ein höheres Wohlgefallen als die halbbekleidete Gestalt und ruhigere Stellung der Psyche. Unter den beiden Köpfen hingegen möchten wir dem ihrigen den Vorzug geben. Zierlichere, schöner geformte Glieder, als die Füsse dieser beiden Figuren, wird man selten sehen. Um dies vortrefliche Werk von allen Flecken frei zu sehen, die der Geschmak daran entdekt, würden wir den Harlocken, besonders am Haupte Amors einen natürlicheren freieren Wurf, dem Gewande der Psyche einen reineren Stil, und der Oberfläche des Marmors ihre ursprüngliche Reinheit wünschen. Wir sahen die Gruppe gleich nach vollendeter Ausführung, ehe der Künstler ihr seinen mürbenden Anstrich gegeben hatte, und freuten uns der reinen Formen und der zarten Vollendung; aber auch sie durfte dem Anhauch des wachsartigen Tones nicht entgehen. Es ist unbegreiflich, wie Canova dafür halten kan, dass diese Tün-

cherei seine Werke verschönere; indessen ward sie hier zum Glücke nur mässig angebracht. Diese Gruppe war damals bestimmt, eines der Prachtzimmer der Madame Bonaparte zu Malmaison zu schmücken.

Diese Gruppe giebt uns Veranlassung, sie, als eine Darstellung moderner Kunst, mit der bekanten antiken Gruppe gleiches Namens, welche ehemals im Museo Capitolino stand, und sich jezt im Pariser Museum befindet, zu vergleichen, und zu sehen, wie der moderne und der antike Künstler denselben Gegenstand in der simbolischen Darstellung behandelt haben. Die Idee des Neueren ist zart und geistvoll; seine Darstellung ist in der Gruppirung, so wie in Karakter, Ausdruk und Form der Figuren untadelich, und dabei die mechanische Behandlung so vortreflich, dass sie, in jeder dieser Hinsichten, neben der antiken Gruppe stehen kan. Dennoch verläugnet auch dieses Werk den algemeinen sentimentalen Karakter nicht, wodurch die neuere Kunst sich wesentlich

von der alten unterscheidet. Diese wuste auch das Geistige, das sie in ihren Kreis der bildlichen Darstellung zog, immer auf die einfachste, deutlichste und gefälligste Weise simbolisch zu versinlichen. Die neuere Kunst hingegen nimt, bei ihrem entgegengesezten Hange das Sinliche zu vergeistigen, gern den Umweg dazu durch die Allegorie, und durch entferntere künstliche Beziehungen, die mehr den Verstand und den Scharfsin, als die Einbildungskraft und das Gefühl beschäftigen. Diese verschiedenen Bestrebungen des Kunstgeistes finden wir auch hier. In der antiken Gruppe, wo Amor Psychen küst, ist die Darstellung ganz simbolisch; sie giebt die anschaulichste, treffendste Versinlichung der unterliegenden poetischen Idee. Der Kus ist der natürliche Ausdruk der innigen Vereinigung zweier Liebenden, das Siegel welches den Bund der Herzen bestätigt. Es giebt also auch kein natürlicheres, treffenderes Simbol der Liebe, als Umarmung und Kus. Die antike Gruppe bedarf keiner Erklärung. In der neueren hingegen ist der Schmetterling, den Psy-

che in Amors Hand sezt, ein allegorisches Zeichen, das den Inhalt der Darstellung nur mittelbar ausdrükt, stat dass jene ihn durch sein natürliches Zeichen selbst zur Anschauung bringt. Die Allegorie ist aber nur ein Nothbehelf für die Kunst, wenn ihre natürliche Sprache nicht hinreicht; und die allegorische Bezeichnung verhält sich zur natürlichen, wie sich unsere Muttersprache zu einer fremden, erst im späteren Alter erlernten, verhält. In jener sind Gedanke und Zeichen für uns völlig Eins geworden; in dieser müssen wir erst den Sin aus der fremden Sprache in die unsere übertragen, unterdessen geht ein guter Theil der sinlichen Kraft des Eindruks verloren, und mit der Anschaulichkeit schwindet das Interesse. Dies bestätigt auch die Vergleichung beider Gruppen; in der neuen beschäftigen uns die Figuren vornemlich durch den sentimentalen Ausdruk schmelzender Zärtlichkeit; in dem antiken Werke ist der naive Ausdruk der Handlung, der Moment des Kusses der Mittelpunkt des Interessanten. Die Allegorie der neuen Gruppe, weit

entfernt den Affekt der Zärtlichkeit zu erhöhen, erkältet ihn vielmehr; wärend er, in der Antike im Moment des Kusses die höchste Stärke des Ausdruks erreicht; nicht zu gedenken, dass die Allegorie des modernen Werkes nicht einmal die erfoderliche Bestimtheit und Richtigkeit des Gedankens zeigt: ein Fehler der, wie wir gesehen haben, unserm Künstler bei seinen Allegorien öfter begegnet. In Canova's Gruppe sind eigentlich zwei Psychen vorhanden: Psyche als Mädchen und Psyche als Schmetterling. Ein deutscher Filosof würde sagen: das Subjekt sezt sich hier selbst als Objekt; nur Schade, dass ein solches sich selbst Setzen in der Kunst nicht so gut von statten geht, als in der Filosofie. Des ungeachtet werden vielleicht sentimentale Schauer, die das Unbestimte und Vieldeutige lieben, weil sich da viel in ein Werk hinein legen läst, eben darum der modernen Gruppe den Vorzug geben. Wer aber ein Zeichen das die Natur selbst zum Simbol des schönsten ihrer Triebe wählte, für verständlicher, treffender, und schöner hält, als jede

künstliche Bezeichnung; wer den natürlichen Ausdruk der Affekte dem allegorischen vorzieht, wem eine schöne Idee mehr gilt, als eine schöne Ausführung, der wird sich bei aller Schönheit des modernen Werks für die antike Gruppe erklären.

Im Jahre 1802 wurde Canova nach Paris berufen um die Büste Napoleons für eine kolossale Statue desselben zu verfertigen. Im Anfange des Jahres 1803 sah man das Model dieser Büste, und etwas später auch das Model der kolossalen Statue von gleicher Grösse in der Werkstat des Künstlers aufgestellt. Da wir das Original nie gesehen haben, so können wir über die Ähnlichkeit der Büste kein eigenes Urtheil fällen. Die Aussprüche derer die es kennen sind darüber sehr verschieden: einige vermissen die Ähnlichkeit bis zum Unkentlichen, andere finden sie in hohem Grade darin; wahrscheinlich weil manche das Porträt als eine buchstäblichtreue Abschrift, andere als eine freie Übersetzung seines Urbildes aus der Sprache der Natur in die Sprache der Kunst ansehen; und

nach dieser verschiedenen Ansicht müssen denn auch die Urtheile sehr verschieden ausfallen. Wir wollen also das Porträt hier blos als Kunstwerk betrachten; als solches stellt es eine der karaktervollesten, bedeutendsten und sprechendsten Fisiognomien dar, die man sehen kan, und die auf den ersten Blik einen nicht gewönlichen Menschen ankündigt; dabei ist es in einem wahrhaft grossen und edlen Stile behandelt: auch der Wurf der Hare ist vortreflich. Der Künstler behauptet, dass er, auch bei freier Wahl, schwerlich ein günstigeres Original für die Aufgabe einer Portraitstatue im antiken Heldenkarakter gefunden hätte; und seine Büste zeigt, dass dies keine Schmeichelei ist. Man wird nicht leicht eine bedeutendere, grössere, kraftvollere Fisiognomie, und edlere Formen in einer Portraitbüste vereint finden. Der Künstler hat freilich in der Nachbildung sein Original idealisirt; und er muste es um so mehr, da diese nicht blos Büste, sondern Statue im Heroenkarakter werden sol. Aber er hat es idealisirt, wie Bildnisse idealisirt werden müssen, wenn

sie den Namen Kunstwerk verdienen sollen, und er hat sich hier als einen grossen Künstler erwiesen. Wir bekennen dass wir in dieser Art nichts Gelungeneres gesehen haben. Die Vorzüge dieser Büste Napoleons, worin der Künstler sich selbst übertroffen hat, fallen um so stärker in die Augen, wenn man sie mit den andern Portraitbüsten Canova's, z. B. der des Ritters Emo, des Papstes Rezzonico, des Königs von Neapel, vergleicht. Alle übrigen Abbildungen Napoleons, die wir gesehen haben, stehen als Kunstwerk und Karakterbild weit unter dieser. Die erste Büste Bonaparte's modellirte der unglükliche, in der Folge als Mitglied einer Verschwörung in Paris hingerichtete, Bildhauer Ceracchi im Jahre 1796 in Mailand, als Bonaparte seinen ersten Feldzug in Italien that. Auch diese Büste war idealisirt, und hatte einen grossen imposanten Karakter, aber gegen Canova's Büste erscheint sie leer und manirirt. Die übrigen sind unbedeutend, und kommen als Kunstwerke nicht in Betracht. Wenn es wahr ist, dass Cano-

va's Büste zum Vorbilde aller öffentlich aufzustellenden Abbildungen des Kaisers Napoleon offiziel erklärt worden, so verdient sie diesen Vorzug; und der Held des Jahrhunderts wird in einem seiner Grösse würdigen Bilde zur Nachwelt übergeben. Wenn zu dieser Büste auch die Figur so glüklich gelungen wäre, so würde Napoleons Heldengestalt das karaktervolleste, edelste und volkommenste Werk Canova's seyn.

Aber auch diese Statue bestätigt die bereits geäusserte Behauptung, dass heroische Gegenstände ausserhalb der Sfäre dieses Künstlers liegen. Was wir an seinen früheren Arbeiten ähnlichen Inhalts zu rügen fanden, Mangel an Bestimtheit, Karakter, Kraft, müssen wir auch an diesem tadeln. Die Figur entspricht der Erwartung nicht, welche die schöne, karaktervolle, im Geist und Stil der alten Kunst behandelte, Büste Napoleons erregen muste. In dieser hat der Künstler die Aufgabe, den individuellen Karakter seines Urbildes in idealischer Wahrheit darzustellen, aufs befrie-

digendste gelöst. Dasselbe können wir von der Figur nicht rühmen, die weder den idealischen Karakter eines Helden, noch irgend einen individuellen Karakter hat. — Doch, ehe wir das Werk beurtheilen, müssen wir eine Beschreibung desselben geben.

Die Figur, mit Inbegrif der Base funfzehn Palmen hoch, ist stehend in einer fortschreitenden Stellung gebildet. Das rechte Bein trit mit gebogenem Knie vor; der rechte Arm ist vom Ellenbogen herab vorwärts gestrekt, und hält in der Hand eine Kugel, auf der eine geflügelte Siegesgöttin steht. Auch der Kopf ist rechts gewendet; dass also, vom Haupte bis zu den Füssen herab, die ganze rechte Seite der Figur nach einer Richtung vorstrebt, wärend die ganze linke Seite nach der entgegengesezten zurüktrit. Das linke Bein trit einen starken Schrit weit zurük. Der erhobene linke Arm macht in der Biegung des Ellenbogens einen Winkel, und hält einen Sper, der ihm zugleich zur Stütze dient. Über den Oberarm hängt ein grosser,

von der Schulter herabgleitender Mantel, reich an Falten, bis zur Wade nieder und füllt in seiner Breite den Raum aus, der durch den hochgehobenen Arm zwischen dem Körper und dem Spere entsteht. Übrigens ist die Figur völlig nakt.

Wenn man sich nach dieser Beschreibung das Bild einer Figur aufstellt, so sieht man auch ohne Abbildung, dass die vom Künstler hier gewählte Stellung keine gefälligen Kontraste darbieten kan. Diesen Fehler hat die Statue Napoleons mit dem Perseus gemein, der gleichfals ganz nach Einer Seite (der linken) hinstrebend gebildet ist. Diese Vernachlässigung des Gegensatzes macht, dass man eine schöne Stellung und Bewegung der Gestalt aus allen Ansichtspunkten vergebens sucht. Zu diesem Fehler komt der nicht minder wichtige, dass die Figur durchaus keinen festen sicheren Stand, und keinen bestimmten Moment der Bewegung hat, so dass sich nicht mit Gewisheit angeben läst, ob die Figur steht oder fortschreitet; denn sie ruhet weder auf dem vortretenden Stand-

beine, noch auf beiden Beinen sicher, sondern hat eine unfeste, schwankende Stellung. Der Stand der Beine, und das Vorstreben der rechten Seite, scheint allerdings eine fortschreitende, die Art hingegen, wie die linke Hand den Sper hält, vielmehr eine stehende Stellung anzudeuten. Überhaupt aber hat sie die Stellung eines Menschen der durch einen Sumpf watet, wo er keinen festen Grund unter den Füssen hat. Dieser unfeste Gang und Stand der Figur ist beim ersten Anblicke auffallend, so dass er auch einem Engländer nicht entging, der darin ein treffendes Bild der politischen Stellung des damaligen ersten Konsuls zu sehen glaubte.

Eben so unbestimmt und schwankend wie die Stellung, ist auch der Karakter der Figur; und dadurch verliert auf derselben der schöne ausdruksvolle Kopf einen Theil seiner Wirkung. Da der Künstler seinen Napoleon aus eigener Wahl im antiken Heldenkostume, d. i. nakt, gebildet hat, so muste er vor allen für einen bestimmten Karakter der Gestalt

sorgen. Ihm standen dazu zwei Wege offen: entweder konte er sich des von den Griechen entlehnten Heldenideales bedienen, worin die Römer ihre berühmten Feldherren und ihre Kaiser, sowohl nakt als in der Rüstung, abzubilden pflegten, wie z. B. den Pompejus im Palast Spada, den nakten Hadrian mit dem Helm im Capitolinischen Museum, u. a. Bei dieser Wahl war es hinreichend, blos dem Kopfe Portraitähnlichkeit zu geben, und ihn mit der Figur in richtiges Verhältnis zu setzen. Oder der Künstler muste den individuellen Karakter der Figur aus der Gestalt des Urbildes selbst zuziehen, und für seinen Zwek idealisch darzustellen wissen; er muste die ganze Gestalt behandeln, wie er den Kopf behandelt hatte. Dieser Weg ist unstreitig der schwierigere, und überhaupt nur unter der Bedingung möglich, dass die Gestalt des Urbildes auch wirklich einen dem Bedürfnisse der Kunst angemessenen, bestimmten, der idealischen Behandlung fähigen, Karakter habe. Für den innern moralischen und ästhetischen Menschen läst sich wohl

behaupten, dass jedes Individuum sein Ideal in sich trage; aber für den äusseren fisischen Menschen möchte diese Behauptung wohl zu häufige Ausnahmen erleiden, als dass man in der bildenden Kunst darauf anders, als auf einen Glüksfal, rechnen könte. Und wenn dieser auch wirklich einträte, so würde doch nur ein grosses, im kunstmässigen Ausdruk des Karakteristischen glükliches, und geübtes Talent die Aufgabe zu lösen vermögen. Dann würde aber auch ein durchaus originelles Werk entstehen, und der moderne Künstler, dem es gelungen wäre, würde mit den alten, die dieses Geheimnis besassen, rühmlich gewetteifert haben. Aber es scheint, dass auch bei den Griechen, wo die fisischen Anlagen des Menschen, die wir Neueren zu sehr vernachlässigen, so zwekmässig und sorgfältig ausgebildet wurden, dass darin ein Hauptheil ihrer Erziehung bestand, auf die Tauglichkeit der wirklichen Individualität für den idealischen Zwek der Kunst nur wenig gerechnet wurde, und dass man deshalb wenn Portraitstatuen zu bilden waren, blos dem

Kopfe derselben den ebenbildlichen Karakter des Menschen, der Figur aber den algemeinen Karakter der Klasse gab, zu welcher er gehörte.

Es ist hier der Ort nicht, zu untersuchen ob es möglich ist, dass die politischen und moralischen Tugenden, welche den Karakter eines modernen Helden ausmachen, an der äusseren Bildung desselben je so bestimmt und kentlich erscheinen können, dass der Künstler vermögend sei, sie in einem, dem Begriffe entsprechenden, Karakter der Gestalt an einem idealischen Bildwerke anschaulich darzustellen, so wie die alten Bildner die fisischen Tugenden ihrer Helden im Heroenideal karakteristisch dargestellt haben. Aber auf jeden Fal, auch wenn das Resultat verneinend ausfallen solte, dürfen wir fodern, dass ein Künstler der sich selbst eine Aufgabe sezt, sie zu lösen wisse, dass der Künstler der eine nakte Figur bildet, derselben einen Karakter gebe, und dass dieser Karakter dem Begriffe des Gegenstandes entspreche; gleichviel übrigens ob er denselben von

dem Individuum, oder von der Klasse, zu der dasselbe seiner Natur nach gehört, abgezogen hat. Karakter ist die Base der Schönheit; ohne Karakter ist in der Kunst jede Figur, so kolossal sie seyn mag, eine ästhetische Null ohne Bedeutung und ohne Werth.

Canova hat, bei der Figur seines Napoleon, weder den einen noch den andern der hier angegebenen Wege eingeschlagen; er hat ihr weder den idealischen Karakter eines Helden, noch irgend einen individuellen Karakter gegeben. Bei dieser Karakterlosigkeit zeigt sie dieselben Misverhältnisse, die mehreren seiner Statuen eigen, und ihm bereits zur Manier geworden sind: eine zu breite und aufgetriebene Brust, welche den obern Theil des Körpers schwer macht, einen zu langen Leib, zu schmale Hüften, denen es an Kraft gebricht den obern Theil des Körpers zu tragen, und den Schenkeln einen festen Stand zu geben, und übel geformte Füsse. Diese Fehler finden sich am rasenden Herkules, an den beiden

Faustkämpfern, am Perseus, und am *Mars pacifer*. Die äusseren Theile, besonders Arme, Hände und Füsse sind von gemeinem Naturkarakter; und so gros die Figur ist, so ist sie doch ohne Grösse. Der Kopf steht nicht mitten zwischen den Schultern, und die rechte Schulter ist für ihre Lage nicht richtig gebildet. Die Kugel, auf welcher die Siegsgöttin steht, erscheint wie ein Spielbal in der Hand eines Erwachsenen, sie füllt die Heldenfaust nicht aus, welche sie umfast. Der lange Mantel hängt schleppend über den Arm herab, und ist, für die Grösse der Statue, zu fein und zu zierlich gefaltet: er scheint von seidenem Stoffe zu seyn; ein Held im Stutzermantel. Manche der hier gerügten Misverhältnisse und Unrichtigkeiten sind vielleicht dem engen Raume der Werkstat zur Last zu legen, in welcher der Künstler seine Figur modellirt hat, und der ihm nicht erlaubte, dieselbe aus dem gehörigen Abstande zu betrachten und zu übersehen. Indessen musten sie doch seinem Auge nicht verborgen blei-

ben, da sie andern, die das Werk eben daselbst betrachteten, sichtbar wurden. Diese Figur ist also, weitgefehlt eine von den vorzüglichen Arbeiten Canova's zu seyn, vielmehr eine von denen, die in der Anlage verfehlt sind, und wir würden, als Portraitstatue und als öffentlich aufzustellendes Monument, im Stil und Karakter, der vorhin erwähnten Statue des Königs von Neapel bei weitem den Vorzug vor dieser geben. *)

---

*) Wärend diese Statue Napoleons in Marmor ausgeführt wurde, besuchte Pius VII. einst die Werkstat Canova's. Nachdem, wie es in solchen Fällen gewönlich ist, alle Arbeiter in den verschiedenen Sälen zum Fuskus gelassen worden, und den Segen empfangen hatten, kam der Papst zulezt auch in das Zimmer, wo an dieser Statue gearbeitet wurde, zu der es dem Künstler gelungen war, einen sehr grossen und durchaus reinen fleckenlosen Marmorblok zu erhalten. Der Papst bewunderte den schönen Marmor, worauf ihm der Künstler sagte, dass aus den Ab-

Hier endet unsere beurtheilende Übersicht der von Canova bis um die Mitte des Jahres 1803, also innerhalb eines Zeitraumes von zwanzig Jahren, verfertigten Bildwerke, die der Verfasser theils in Modellen, theils in Marmor ausgeführt, theils in Abgüssen oft und vielfältig gesehen hat. Seit der Zeit hat der fleissige Künstler wieder mehrere neue Arbeiten verfertigt, die wir hier, soviel davon zu unserer Kunde gekommen, blos anzeigen, da wir, aus Mangel eigener Ansicht, kein Urtheil über dieselben fällen können. Es sind die nachstehenden:

Eine Copie der Mediceischen Venus, bestimmt im Florentinischen Mu-

---

schnitten die Büsten Seiner Heiligkeit und des Kaisers Franz gearbeitet werden solten, wo dann der heilige Vater eine ausserordentliche Freude bezeigte, als er hörte, dass der von ihm gesalbte Napoleon und Er aus einem und demselben Marmorblocke gehauen würden.

seum den leeren Plaz des von dort erst nach Palermo, und dann nach Paris entführten Originales, einzunehmen.

Eine Venus die dem Bade entstiegen ist, von des Künstlers eigener Erfindung, in der Stellung der Medizeischen in sich selbst zusammengeschmiegt, und Brust und Schos nicht, wie diese, mit den Händen, sondern mit einem Gewande verbergend; also wahrscheinlich eine seynsollende Verbesserung jener.

Eine Statue der Prinzessin B. halb nakt, so dass man die Hintertheile blos sieht, auf einem Ruhebette liegend, den Kopf mit kokettirender Miene auf die eine Hand gestüzt, und in der andern mit französischer Grazie einen Apfel haltend. Dieses Portrait *all' antica* gab den kunstliebenden Abaten einiges Aergernis, und einer derselben nante sie eine *Venus victrix victa*, die auf der Wahlstat liegen geblieben; diesem Umstande schrieb er auch den schlechten Geschmak zu, worin Gewand und Bette gebildet sind.

Die Büste Papstes Pius VII.

Die Büste Kaisers Franz II.

Palamedes in Marmor ausgeführt, der nachher ein unglükliches Ende nahm.

Ein Monument für den verstorbenen Kupferstecher Volpato, den Landsman und vieljährigen Freund des Künstlers.

Theseus der den Centauren erlegt, kolossale Gruppe siebzehn bis achtzehn Palmen hoch, und an der Base eben so breit. A. W. Schlegel hat in den Intelligenzblättern der Jenaischen Literaturzeitung von dem Modelle dieses Werkes eine nähere Anzeige mitgetheilt, die wir hier der Volständigkeit wegen mit beifügen:

„Ich glaube, dass dieses Werk die übrigen, welche Canova im Fache des Starken und Gewaltsamen versucht hat, sowohl den Herkules mit dem Lichas, als die beiden Faustkäumpfer, bei weitem übertrift. Am Herkules ist der unverhältnis-

mässige Kraftaufwand für eine so leichte That, und dann die gezwungene und verdrehte Art, wie er den Knaben schleudert, vielfältig getadelt worden. Der Akt der beiden Faustkämpfer ist gemässigter, weil sie eben in der Vorbereitung und Erwartung des Angrifs vorgestellt sind. Sämtlich aber haben diese Figuren, ungeachtet der angeschwellten Muskeln, stat des derben Fleisches, etwas Speckiges, das sie weichlich macht, *) und mir von einer

*) Das Aufgedunsene, Angeschwellte der Muskeln, das an den oben genanten Statuen so auffallend und übertrieben ist, findet sich bei genauerer Untersuchung an allen Figuren Canova's, selbst an den jugendlichzarten, nur in geringerem Grade; und die vortrefliche Behandlung des Marmors hindert, dass man es weniger bemerkt; in den Abgüssen zeigt es sich schon deutlicher. Aber es ist unverkenbar, sobald man seine Heben, Psychen, Amors, mit antiken Figuren von gleichem Karakter vergleicht; an diesen zeigen die Muskeln bei ihrer zarten Fülle

misverstandenen Nachahmung des Torso herzurühren scheint. Die Zeichnung des Theseus ist strenger, und die Stellung, wiewohl äusserst gewaltsam, frei und natürlich. Der Centaur ist schon durch die Überlegenheit seines Gegners mit dem Pferdeleibe auf dem Boden niedergedrükt (welches den Vortheil hat, eine störende Stütze zu ersparen), und strebt nur mit den Hinterbeinen noch aufzukommen. Theseus ihm gegenüber, hat ihm das eine Knie gegen den Menschenleib gestemmt,

---

doch immer eine gewisse Fläche, wodurch sie bei dem reinen Ausdruk der Form zugleich fest und spankräftig erscheinen. An Canova's Figuren findet man diese sanften Verflächungen nicht, sondern alles fliest da mehr rundlich und unbestimmt in einander, und dies giebt seiner Manier ihren eigenen Karakter. Einer der vorzüglichsten Bildhauer in Rom leitete uns zuerst auf diese Bemerkung, deren Richtigkeit wir nachher an allen Werken Canova's bestätigt fanden.

Anmerkung des Verfassers.

ihn mit der Linken bei der Gurgel gepakt, und die hocherhobene Rechte holt aus, um ihm mit der Keule den Kopf einzuschmettern. Der Centaur greift mit seiner Rechten abwehrend an Theseus Arm, die andere ist krampfhaft mit gespreizten Fingern auf den Boden gedrükt, und schien mir unverhältnismässig gros, wenn man auch der rohen Centaurennatur noch so viel zugiebt. Dem Theseus dient kein Baumstamm oder dergleichen Etwas zur Stütze, sondern ein vom linken Oberarm herunterhängendes, wie vom Winde oder der Bewegung gegen den hinten ausgestrekten Fus zurükgetriebenes Gewand. Dieses schon einmal beim Perseus angebrachte Mittel scheint hier nicht besonders glüklich; eine so schwerfällige Drapperie müste durch die heftige Bewegung längst heruntergefallen seyn, oder ihr hinderlich werden. Doch vermisse ich an der Behandlung überhaupt eher Schonung als Kraft. Der eingedrükte Leib, die zugepresste Gurgel des Centauren sind peinlich anzusehen. Ein Kampf, so dargestellt, dass

das Erliegen des einen Theils unmittelbar vorhergesehen wird, ist ein grausamer Gegenstand, wofern es nicht ein Ungeheuer ist, welches erliegt. Ein griechischer Künstler hätte daher vermuthlich die menschliche Hälfte der Centaurennatur mehr dem Anblicke entzogen, und den Angrif auf das Thierische gerichtet seyn lassen."

Wir haben nunmehr den Künstler, als Bildhauer, durch sein ganzes bisheriges Kunstleben begleitet; es wird interessant seyn, ihn auch als Maler kennen zu lernen. Ein kurzes Verweilen in seinem Gemäldezimmer ist dazu hinreichend. Wir sahen in demselben die nachstehenden Arbeiten von seiner Hand:

Eine nakte Venus in natürlicher Grösse, auf einem Bette liegend, einen Spiegel in der Hand haltend. Eine junge schöne Transtiberinerin lag dem Künstler als Model zu dieser Figur, weshalb er sie auch seine Venere transteverina nennt. Sie ist auch in Kupfer gestochen worden.

Eine andere nakte liegende Venus, in veränderter Stellung, schlummernd. Sie wird von einem mit Weinlaub bekränzten Satir belauscht.

Die drei Grazien in aneinandergeschmiegter Stellung sich umarmend; Figuren auf halben Leib.

Eine Mutter mit drei Kindern, deren eines an ihrer Brust liegt, die andern beiden scherzen um sie her.

Eine nakte weibliche Figur im Begriffe sich zu bekleiden; Figur auf halben Leib.

Cefalus der über dem Leichnam der von ihm getödteten Prokris trauert.

Eine Lautenspielerin, Figur auf halben Leib.

Zwei Köpfe über Lebensgrösse, in der Manier des Giorgione.

Ein Portraitkopf eines alten Mannes, im Geschmak der alten Maler.

Des Künstlers Portrait von ihm selbst.

Diese Gemälde scheinen uns besonders darum merkwürdig, weil sie noch mehr Aufschlus über Canova's Künstlerkarakter geben, und das bestättigen, was davon schon aus seinen runden Bildwerken hervorleuchtet. Wenn Bildhauer malen so herscht gewönlich in ihren Arbeiten die Form vor, weil diese das Element ihrer Kunst, und der Hauptgegenstand ihres Kunststrebens ist. Dies zeigen auffallend die Malereien Michelangelo's, in denen sein plastischer Sin dem malerischen vorwaltet. In Canova's Gemälden findet man gerade das Gegentheil, und er gleicht auch darin dem Bernini, der, eben so wie Canova, mehr Sin für den Reiz der Materie, als für Bestimtheit der Form und für Karakter hatte, und gleichsam ein Rubens in der Plastik war. Canova's Gemälde sind so unbestimt und schwach von Zeichnung, so form- und karakterlos, so weich und zart, dass man sie für Schöpfungen eines weiblichen Talents halten könte. Ja, die Gemälde der Angelika, die den Karakter ihres zartern Ge-

schlechts so sichtbar an sich tragen, haben mehr Bestimtheit der Zeichnung, und zeigen mehr Begrif von Form und Gestalt, als die seinigen. Im Kolorit hingegen übertrift Canova manchen Maler von Handwerk. Man findet darin die guten Grundsätze der Venezianischen Schule; es ist markig, fett, zeigt gute Lokalfarben, wahre Tinten, gefällige Töne, Wahrheit im Ausdruk der Materie; und in den Gewändern und verschiedenen Stoffen die frischen, saftigen Farben der guten Meister jener Schule; aber seine Umrisse sind im höchsten Grade verblasen und vernebelt, so dass man die Köpfe und Figuren zuweilen durch einen Duft zu sehen glaubt, in dem sie selbst halb aufgelöst erscheinen. Seine Gesichter sind immer lieblich, aber auch immer Karakterleer, und von schmelzender, in Entzücken schwimmender Süslichkeit. In der Wahl der Gegenstände, und noch mehr in der Behandlung derselben, zeigt sich sein überwiegender Hang zu sanfter Lieblichkeit und schmelzendem Reiz; überall erhellet, dass Canova ein

besserer Maler als Zeichner ist, dass die Materie stärker auf ihn wirkt als die Form, und dass nur die Schönheit ihm gelingt, die sich zu Reiz und Lieblichkeit neigt. Kein Wunder also wenn diese natürliche Stimmung seiner Anlage, wenn dieser Hang zum Malen, sich auch in seinen Bildwerken äussert, wenn in diesen nur das Zarte, Liebliche, Jugendliche, wo die Unbestimtheit selbst zum Karakterzuge wird, dem Künstler wohl geräth; bedeutende, kraftvolle, heroische Gestalten hingegen ihm fast immer misglücken, weil sie ausser dem Kreise seines Talents und seiner Gefühlsart liegen, obgleich er dergleichen Gegenstände gern behandelt. Aber die Art wie sie ihm gelingen, zeigt genugsam, dass er bei solchen Wahlen mit sich selbst in Widerspruch trit, und durch Kunst erzwingen wil, was die Natur ihm versagt hat. Man darf nur einerseits auf seine Psychen, Heben, Amors, auf seine Genien und auf die weiblichen Gestalten an dem Monument der Erzherzogin Christine, und andererseits

auf seinen rasenden Herkules, auf die Faustkämpfer, auf die Statuen des Perseus, Mars und Napoleon, und auf seine erhobenen Arbeiten einen prüfenden Blik werfen, um Canova's eigenthümlichen Kunstkarakter ganz zu erkennen und sowohl seinem Vermögen, als seiner Beschränkung nach richtig zu würdigen.

Canova ist von dem Verfasser des Entwurfes einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, der einen Theil des schäzbaren Werkes Winkelmann und sein Jahrhundert ausmacht, sehr treffend mit Mengs verglichen worden, mit dem er in der That, sowohl in der natürlichen Anlage, als in der Ausbildung und Anwendung derselben mehr als einen Karakterzug gemein hat. Eben den Mangel an ächtplastischer Einbildungskraft, und daher die Unfähigkeit karakteristische Gestalten zu erfinden, und das atomistische Bilden; eben das Unvermögen für das Bestimmte, Strenge der Form und für ernste, kraftvolle, heroi-

sche, pathetische Gegenstände; eben das Streben nach Schönheit der sanfteren, lieblichen Art, eben den Mangel an Stil, und eben die Lust am Reize mechanischer Vollendung, welche hervorstehende Züge im Kunstkarakter des Mengs sind, finden wir auch bei Canova wieder. Nur war des nordischen Malers Talent spröder, strenger, mühsamer, denkender, wo hingegen das Talent des italienischen Bildners sich geschmeidiger, milder, ergiebiger, und fühlender zeigt, welches zum Theil in der entgegengesezten Strenge und Milde der Zucht wärend der Erziehungsperiode der beiden Künstler, theils in dem verschiedenen Naturel und Nazional-Temperament seinen Grund haben mag. Beide waren Erwecker ihrer Kunst aus der Ohnmacht in der sie die Malerei und Plastik versunken fanden, und beider Verdienst wurde bei ihrem Leben anerkant und belohnt. Doch glauben wir nicht, dass der frühere auf den späteren eigentlich gewirkt, und auf seine Bildung Einflus gehabt habe. Die ähnliche Richtung ihres Strebens und

ihres Geschmaks scheint in der ähnlichen Anlage zu liegen, die in beiden sich unter ähnlichen Umständen, ohne Einflus der herschenden Verderbnis des Zeitgeschmaks frei entwickeln konte.

Canova der Mensch liegt hier ausser unserer Sfäre; aber es giebt Züge wo der Mensch und der Künstler zusammentreffen, und es ist ja Ein und dasselbe Gemüth, aus welchem die ästhetische und die sittliche Stimmung hervorgeht; wir können also nicht ganz umhin, unsere Darstellung seines Kunstkarakters mit einigen, die Humanität des Künstlers bezeichnenden, Zügen zu schliessen.

Canova lebt ganz in seiner Kunst; sie ist ihm Geschäft und Erholung, und nunmehr auch sein Ruhm und sein Gewin. Von seiner rastlosen Thätigkeit zeugt die Menge der Arbeiten, die er in einem Zeitraume von drei und zwanzig Jahren geliefert hat; und die grossen Fortschritte, die besonders seine lezten Werke zeigen, in welchen er in seiner Sfäre blieb, sind

der beste Beweis seines unermüdeten Strebens nach Volkommenheit. Dies ist seine schäzbare Seite als Künstler. Aber er ist noch schäzbarer als Mensch. Die natürliche Offenheit, Güte und Milde seines Karakters; sein gefälliges, liebenswürdiges Betragen gegen jederman; sein bescheidenes und billiges Selbstgefühl, das keinen Künstlerstolz, keine Misgunst gegen Andere kennt, und das weder sein über ganz Europa verbreiteter Ruhm, noch die von den Grösten der Erde empfangenen Ehrenbezeugungen, noch die täglichen Huldigungen zalloser Bewunderer, noch die übertriebenen Lobeserhebungen der Schmeichler, seiner ruhigen Unbefangenheit zu entlocken vermocht haben; seine uneigennützige Gesinnung; sein wohlthätiges Handeln, haben ihm längst die Liebe und Achtung aller derer erworben, die ihn näher kennen; und die persönlichen Tugenden dieses eben so liebens - als achtungswürdigen Künstlers würden die strengste Kritik entwafnen, wenn je der sittliche Karakter eines Künstlers auf die Beurthei-

lung seiner Werke Einflus haben dürfte. Aber unstreitig sind sie die Ursache des seltenen Falles, dass Canova, selbst unter denen, die sein Glük und seinen Ruhm beneiden, keinen Feind hat; und dass, so getheilt auch unter Kennern und Künstlern die Meinungen über sein Kunstverdienst sind, doch über seinen Werth als Mensch nur Eine Stimme gehört wird.

VERZEICHNIS
aller in diesem Aufsatze angezeigten und beurtheilten Werke Canova's.

I. Runde Figuren und Gruppen.

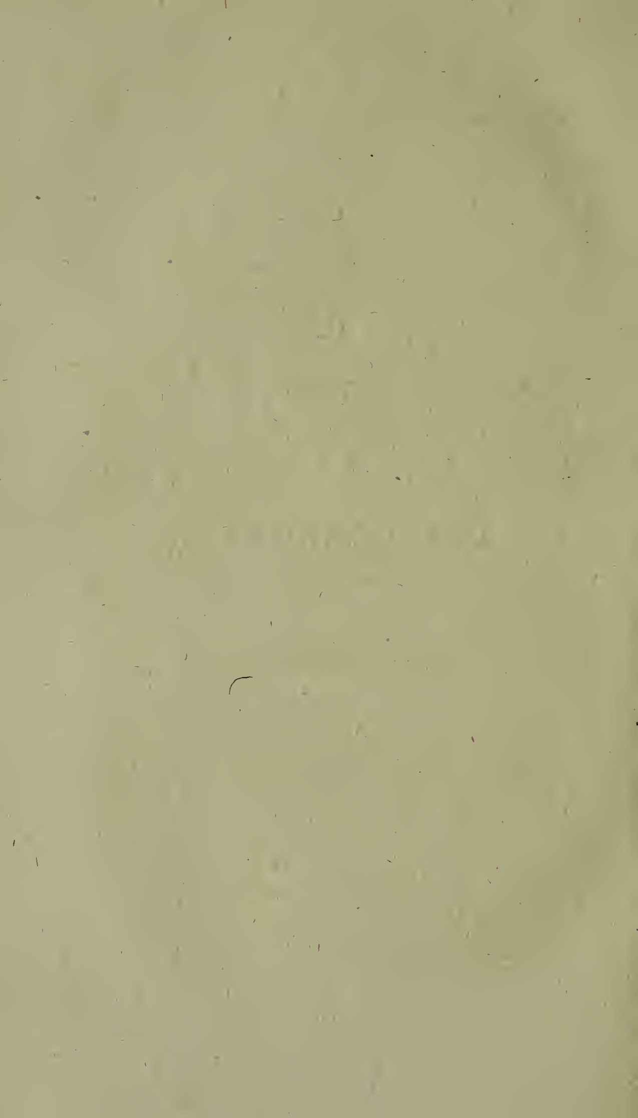
II. Büsten.

III. Erhobene Arbeiten.

IV. Gemälde.

II.

ÜBER DIE BEGEISTERUNG DES KÜNSTLERS.



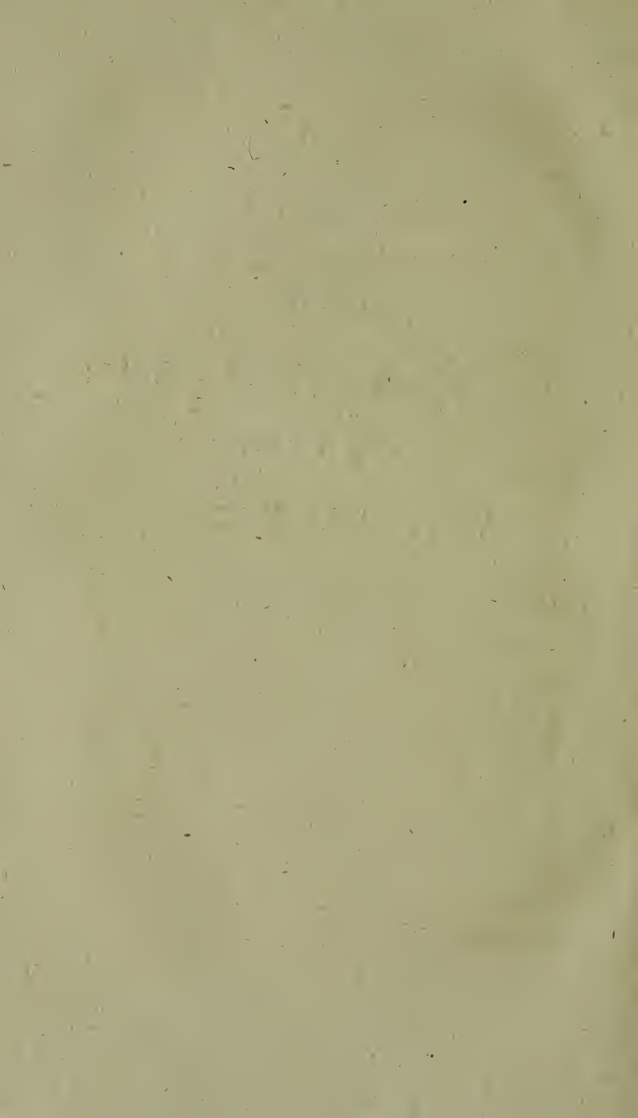
DEM

HISTORIENMALER

HERRN

WÄCHTER

IN WIEN.



Nur der Geweihte solte von dem Heiligen, nur der Künstler von der Begeisterung sprechen. Aber dem Künstler genügt die Wirkung; wie er sie hervorbringt, bleibt auch ihm ein Geheimnis. Ihnen, werther Freund, ist diese genialische Stimmung nicht fremd. In allen Ihren Erfindungen, die ein freies Erzeugnis Ihrer Einbildungskraft aus einem selbstgewählten Stoffe waren, in Ihrem Belisar, in Ihrer heiligen Familie, in Ihrem Hiob, und anderen, die ich noch in Rom von Ihnen gesehen, ist der Stempel echter Begeisterung unverkenbar, der sich keinem Werke des nüchternen Verstandes, oder einer blos technischen Kunstfertigkeit, aufdrücken läst. Bei Ihnen

werden darum diese wenigen Blätter eine nachsichtsvollere Aufnahme finden, als bei gewissen, durchaus verständigen Künstlern und Kennern, denen Genie ein Ärgernis und Begeisterung eine Thorheit ist, weil sie weder von dem einen noch von der andern je einen Funken in sich verspürten. Ich wünschte das Unaussprechliche blos anzudeuten; und wenn sie die Spur einer richtigen Ahndung jenes göttlichen Anhauches darin finden, von dem öfter Ihr Geist in Momenten der Weihe sich durchdrungen und erhoben fühlte, so ist meine Absicht erreicht. Wer von der Kunst sprechen wil, wagt sich immer an etwas Unaussprechliches; und doch, wer spräche nicht davon! Darum mag man wohl das Ungenügende, nur nicht das Seichte und Gemeine verzeihen.

F.

ÜBER
DIE BEGEISTERUNG
DES KÜNSTLERS.

Wenn das Gemüth sich von dem lebhaften Antheil oder Abscheu an einem Gegenstande durchdrungen und bewegt fühlt, so heist diese Bewegung des Gemüths ein Affekt. Der Affekt ist ein leidender Zustand, der die Freiheit des Gemüths hemmt, und es zu einer unwilkürlichen Spannung und Richtung seiner Kräfte zu oder von dem Gegenstande, oder der Vorstellung desselben, nöthigt. Ferner ist jeder Affekt, als blosser Antrieb des Gefühles, blind, entweder in der Wahl seines Zweckes, oder wenn dieser auch durch Vernunft gegeben worden, doch in der Wahl der Mittel zur Erreichung desselben.

Wenn der Affekt mit der Idee des Guten verbunden, also von Selbstthätigkeit begleitet ist, so heist er Enthusiasmus. Geht aber der Enthusiasmus in der Ausführung eines, wenn auch an sich guten Zweckes, blind zu Werke, so heist er Fanatismus. So giebt es einen religiösen, politischen, patriotischen etc. Fanatismus, wenn der Mensch, durch einen unvernünftigen Eifer für seine, gleichviel wahre oder falsche Meinung erhizt, zur Verbreitung und Vertheidigung derselben jedes Mittel, es sei moralisch rechtmässig oder unrechtmässig, anwendet. Jeder der seine Meinung, sei sie auch an sich selbst wahr und gut, unvernünftig behauptet und durchzusetzen sucht, handelt fanatisch. Einen moralischen Fanatismus aber kan es nicht geben, obgleich es einen moralischen Enthusiasmus giebt. Dieser sezt immer einen sitlichen Willen in dem Subjekte voraus, dessen oberste Maxime ist, zur Erreichung seiner als sitlichgut anerkanten Zwecke keine anderen als moralisch rechtmässigen Mittel anzu-

wenden; sonst wäre er überhaupt nicht moralisch.

Der Fanatismus wirkt immer als eine feindselige, zerstörende Macht in der fisischen und moralischen Welt. Um einen für gut gehaltenen Zwek zu erreichen wendet er Mittel an, durch welche der Zwek sich endlich selbst zerstören mus. Zur vermeinten Ehre Gottes so gut, wie für den Vortheil einer Sekte oder Partei, übt er Verbrechen und Grausamkeiten aus, die das Gefühl der Menschheit empören, und oft ganze Völker und Geschlechter mit Elend überhäufen. Der moralische Enthusiasmus hingegen wirkt als ein wohlthätiger, nur dem Vorurtheile und dem Laster feindseliger Genius, der die Herschaft der Vernunft und Freiheit auf Erden verbreitet, das Gefühl der Menschheit erhebt, und sie für ihre grossen Zwecke begeistert.

Jeder Enthusiasmus, als Spannung und Erhebung der Gemüthskräfte durch Jdeen, ist ästhetisch erhaben; aber nur der Enthusiasmus für sitliche Zwecke, für Wahr-

heit, Freiheit und Recht, ist zugleich moralisch und ästhetisch erhaben.

Der höchste Grad des mit Ideen verbundenen und durch sie bewirkten Affektes heist Begeisterung. Dieses Grades und dieser Art des Enthusiasmus ist aber nur das Genie, oder die produktive Geistesanlage, fähig. Das Genie allein kan sich, als eine schon durch seine Natur über das gewöhnliche Mass erhöhete Geisteskraft, ohne in seiner Freiheit gehemmt zu werden, und ohne vernunftwidrig zu wirken, zu der Stärke des Enthusiasmus erheben, aus welcher erhabene Thaten, neue Entdeckungen im Reiche der Wahrheit und des Wissens, und schöne Kunstwerke hervorgehen.

Ein starker Affekt hemmt in gewönlichen Menschen leicht den freien und vernünftigen Gebrauch der Selenkräfte. Sie kommen ausser sich, sind ihrer selbst nicht mehr mächtig, und überschreiten in solchen Augenblicken die Linien des Guten und Schönen, weil sie der Macht des Ge-

fühls keine hinlängliche Kraft freier Selbstständigkeit entgegen zu setzen haben.

Das Genie hingegen, wenn es durch den Geschmak gebildet ist, wirkt auch in den höchsten Graden des Enthusiasmus mit Besonnenheit und Freiheit. Es ist von seinem Gegenstande durchdrungen, emporgehoben, begeistert, aber nicht beherscht. In ihm ist die Kraft der Persönlichkeit eben so stark als die Macht des Gefühles, und auch in seinen höchsten und freiesten Schwüngen überfliegt es die Linie des Guten und Schönen nicht.

In dem Enthusiasten verlodert die Flamme des Affekts, wenn der Gegenstand der sie entzündete, seinen Sinnen entrükt ist, ohne etwas Bleibendes zu erzeugen. Der Enthusiasmus des Genies hingegen ist immer eine Empfängnis neuer Vorstellungen, schöner und erhabener Ideen, die sich, auf eine ihm selbst unbegreifliche Weise, in ihm erzeügen. In dem begeisterten Redner und Dichter scheint eine höhere göttliche Kraft zu wirken, welche die Gemüther der Zuhörer

mit einem ähnlichen Enthusiasmus erfüllt. Darum nante man in jenen Zeiten, wo jede grosse, unerklärbare Wirkung der Natur dem unmittelbaren Einflusse einer Gottheit zugeschrieben wurde, die genialischen Menschen, welche einer solchen Begeisterung und grosser Dinge vor andern fähig waren, Söhne des Apollo, heilige Seher der Zukunft, Männer Gottes.

Nur die höheren unbedingten Bedürfnisse und Zwecke der Menschheit, und die ihnen entsprechenden Ideen, können den Enthusiasmus bewirken, welcher Begeisterung heist; so wie sie nur durch das Genie, und auch durch dieses nur dann, wann es durch sie begeistert wirkt, erreicht werden können. Begeisterung ist also in eigentlicher engster Bedeutung der Enthusiasmus des Genies.

Da es für die Thätigkeit vernünftiger Wesen nur drei Gegenstände eines unbedingten Strebens giebt, nämlich das Wahre, das Gute und das Schöne, so giebt es auch nur drei Arten wahrer

Begeisterung durch und für diese Zwecke, nämlich die filosofische, die moralische und die ästhetische. Die filosofische Begeisterung wird durch die Idee der Wahrheit, — die moralische durch sitliche Ideen und Zwecke, — die ästhetische durch das Schöne und Erhabene gewekt.

Diese drei Arten der Begeisterung vereinigen sich in der religiösen, so wie in dem Gegenstande dieser lezten sich die Gegenstände jener, die Jdeen des Wahren, Guten, und Schönen, vereinigen. Da aber jener Gegenstand durchaus übersinlich und nur dem Geiste bewust ist, so artet auch die religiöse Begeisterung leicht in Schwärmerei aus, weil sie immer mehr oder weniger geneigt ist, sich ihren rein geistigen Gegenstand als dem Gefühl wahrnemlich, und der Fantasie anschaulich vorzustellen, wenn sie nicht unaufhörlich von der Vernunft davon zurükgehalten und gezügelt wird.

Alle auf das fisische Bedürfnis gerichteten Zwecke sind unfähig zu begeistern.

Die Affekte die sie erregen, wären sie auch noch so heftig, sind dieses Namens unwürdig. Der stärkste Affekt der fisischen Natur, die Lust des Geschlechtstriebes, kann, auch in der grösten Stärke und Verfeinerung des Wollustreizes, nicht einmal Enthusiasmus, viel weniger Begeisterung wirken. Die Liebe hingegen kan zu schönen, edlen, erhabenen Handlungen begeistern; denn in ihr ist der sinliche Trieb mit Ideen der Sitlichkeit verbunden. Die geistige Wollust überirdischer, mistischer Liebesgenüsse, die eine natur- und vernunftwidrige Ausartung des seiner Quelle nach sinlichen Triebes ist, kan wohl Gefühl und Einbildungskraft erhitzen, aber nicht begeistern; sie kan blos Schwärmer, Verzükte, Fanatiker und Wahnsinnige machen.

Im Zustande der Begeisterung sind alle Kräfte der Sele zur höchsten Thätigkeit gespannt. Sie sind gleichsam in einen Brenpunkt vereinigt, und bringen in diesem Zustande Wirkungen hervor, die dem blossen Verstande eben so unbe-

greiflich, als für den gewönlichen Menschen unnachahmlich sind. Er ist der Zustand der Weihe; der Moment der geistigen Zeugung. In ihm werden ewige Wahrheiten entdekt, erhabene Thaten beschlossen, unsterbliche Kunstwerke empfangen.

Jedes wahre Werk des Genies mus Produkt der Begeisterung seyn, und jede wahre Begeisterung mus ein Produkt des Genies erzeugen. Die Idee desselben mus mit Enthusiasmus empfangen und mit Liebe ausgebildet werden. Das Kunstgenie ist immer im vorzüglichen Grade mit dem Vermögen filosofischer und sitlicher Ideen ausgerüstet; es vereint mit einer schöpferischen Einbildungskraft einen hellen Verstand und ein warmes theilnehmendes Gefühl, und wird, eben sowohl als das filosofische und praktische Genie, durch Ideen des Wahren und Guten begeistert. Aber diese stellen sich ihm nie als abstrakte Vernunftideen, sondern als Erscheinungen im Gewande der Schönheit dar. Es erkent und denkt sie nur in sinlicher

Einkleidung; und sezt darum auch nicht in der blossen Nachahmung der Natur, wie sie wirklich ist, sondern in der schönen Darstellung ihrer algemeinen und höchsten Zwecke, oder in dem Ideale des Schönen, das Wesen und die Bestimmung der Kunst.

Das Kunstgenie fühlt in seiner eigenen harmonischen Stimmung die wechselseitigen Verhältnisse und den inneren Zusammenhang der fisischen und moralischen Welt. Es trägt sie auf alles über, was ihm in der Natur erscheint, und jedes seiner Werke ist ein Ausdruk dieser harmonischen Verhältnisse; schöne Darstellung einer Idee durch einen individuellen Fal; gleichviel ob es durch Worte oder Töne, durch Formen oder Farben geschieht. Die Begeisterung des Künstlers mus sich also immer auf Ideen beziehen; sie mus dichterisch seyn, d. i. mit neuen, schönen oder erhabenen Gedanken und Bildern die Einbildungskraft schwängern. Auch das schönste Individuum der Natur, der schönste Mensch, die erhabenste Hand-

lung, die reizendste Gegend, das volkommenste Kunstwerk selbst, ist ihm nur Stof, Veranlassung, Anreizung seines Darstellungstriebes, das Ideal der Volkommenheit und Schönheit, das in seiner Sele lebt, und dessen lebhafte Gegenwart in der Fantasie ihn begeistert, auszudrücken, sonst würde es nur Nachahmungen, nicht Werke des Genies, hervorbringen.

Begeisterung mus auch nicht mit blosser Rührung verwechselt werden. Von der Schönheit der Natur, von einer edlen Handlung, von einer ausdruksvollen Darstellung, kan jedes fühlende Herz gerührt werden. Aber auch die stärkste Rührung und das gröste Entzücken sind noch nicht begeisternd. Sie sind es blos in dem Kunstgenie, und in Gemüthern von grosser Thatkraft, die durch jeden lebhaften Eindruk zu selbstthätigen Wirkungen aufgefodert werden. Eine Rührung ist nur dann begeisternd, wenn sie neue Ideen wekt und, je nachdem diese ästhetisch oder praktisch sind, die Einbildungs- oder Willenskraft antreibt, diesen Ideen Wirk-

lichkeit zu geben. Wo eine Rührung nicht diese Wirkung hervorbringt, da ist sie nicht begeisternd, sondern blos leidentlich oder leidenschaftlich. Die Begeisterung geht vom Geiste aus, und wirkt auf ihn zurük; sie wird durch Ideen gewekt, und erzeugt Ideen.

Das Genie befindet sich so lange in dem Zustande der Begeisterung, als die Erzeugung der Ideen zu dem Kunstwerke dauert. Sie ist also da, wo noch wärend der Darstellung neue Ideen erzeugt werden, fortdauernd wirksam, und erhält das Gemüth des Künstlers im Schwunge, ohne welchen er seinem Werke keinen wahren Lebensgeist mittheilen kan. Dies ist der Fal bei jedem Künstler der in der Zeit darstellt, bei dem Dichter, Redner, Tonkünstler, Schauspieler. Die erste Idee des Dichters zu einem grossen Werke gleicht dem in der Eichel verschlossenen Keime, der, sich aus innerer Kraft mächtig entwickelnd, dereinst als statlicher Baum zum Himmel emporwachsen, und mehr als ein Jahrtausend lang der Stolz des

Waldes seyn wird. Erst wärend der Entwickelung erhält die Idee in allen Theilen anschauliche Klarheit, und ohne den himlischen Stral der Begeisterung können sich Zweige und Blüthen dieses Baums nicht mit genialischer Kraft und Schönheit entfalten. Man fühlt es beim Lesen eines Gedichts, welche Stellen der Dichter mit Begeisterung hingeschrieben hat, und welche blos das Werk seines schönen Verstandes und geübten Darstellungstalents sind. Jene versetzen den Leser in einen ähnlichen Enthusiasmus und reissen ihn mit sich fort; diese gefallen blos durch ihre schöne Form. Der bildende Künstler bleibt nicht so lange als er mit der Darstellung seines Werkes beschäftigt ist, im Zustande der Begeisterung. Ein Bild kan nur Empfängnis eines Momentes seyn. So bald er es in seiner Einbildungskraft zu klarer Anschaulichkeit gebracht, und den Grundzügen nach mit dem Feuer seines Enthusiasmus ausser sich dargestellt hat, so vollendet er es mit ruhiger Wärme des Gefühls. Er hat nichts mehr zu er-

zeugen, sondern blos das in ihm Erzeugte wahr und schön auszudrücken.

Wenn ein Landschaftmaler von Genie einen schönen Baum, eine interessante Partie, einen malerischen Effekt in der Natur, — oder eine lebhafte Schilderung einer schönen Gegend in einem Dichter findet, die ihn lebhaft rührt, und in eine produktive Stimmung sezt, so wird auf eine ihm selbst unbegreifliche Weise, durch ein plözliches Erwachen vieler Ideen und Bilder, das Bild einer neuen idealischen Landschaft in ihm erzeugt. Wenn dem dramatischen Maler, beim Lesen einer interessanten Begebenheit, das Bild der Handlung und die Charaktere der Personen anschaulich vorschweben, dann fühlt er, gerührt durch das Interesse und die Schönheit des Gegenstandes, einen unwiderstehlichen Drang, die Erscheinung seines inneren Sinnes aus sich heraus zu stellen. Je länger seine Einbildungskraft auf dem Bilde verweilt, desto lichter, wohlgeordneter, schöner trit es vor seinen Blik. Er hat ein Kunstwerk in sich erzeugt; er

darf es nur noch gebären und ausbilden. So ist die Wirkung wahrer Begeisterung in dem bildenden Künstler, und so mus jedes echte Kunstwerk entstehen. Das Bild mus von selbst in seine Fantasie kommen; es mus durch das Motiv, das ihn rührte, unwilkürlich in ihm entstehen. Wenn der Künstler das Bild suchen und zusammensetzen mus, so sind nur Verstand und Wiz in ihm geschäftig; und da kan wohl grosse Anstrengung, aber keine Begeisterung stat finden. Der Wiz kan nur die Einbildungskraft, nicht das Gefühl in Bewegung setzen; aber Begeisterung läst sich nicht erzwingen; sie ist ein unwilkürlicher Aufschwung des Genies, welcher erfolgt, wenn ihm ein Gegenstand vorgehalten wird, der ihm die Idee der Volkommenheit und Schönheit lebhaft zum Bewustsein bringt, indem er ihm einen günstigen Stof sie zu realisiren darbietet. Darum ist auch die gewönliche Verfahrungsart, Künstlern Gegenstände zur Behandlung aufzugeben, zwekwidrig. Sie zwingt den Künstler handwerksmässige, nothgedrungene Arbeiten zu machen. Er

sol selbst einen Stof wählen, wie er seinem Talente angemessen ist, und nur das bearbeiten, was ihn wirklich gerührt, und zur Darstellung begeistert hat. Wer, wenn er Dichter oder Geschichtschreiber liest, oder die Natur mit künstlerischem Sinne betrachtet, von selbst keine Motive zu Bildern findet, der solte überhaupt keine machen. Es ist ein Beweis, dass ihm Erfindungstalent mangelt. Ein solcher wird sich mit mehrerem Glücke zu einem Fache der Kunst wenden, dessen Wesen in der Nachbildung des Wirklichen besteht, und worin man es, auch mit einem beschränkten Talente, durch Fleis und Übung zu grosser Volkommenheit bringen, und Ehre erwerben kan. Es gehört noch immer ein nicht gemeines Talent und grosses Studium dazu, die lebendige Natur und den eigenthümlichen Charakter jedes Gegenstandes treu nachzubilden. Künstler die dies in vorzüglichem Grade geleistet haben, behaupten einen rühmlichen Rang zunächst nach den grossen Meistern, welche die Natur in idealischer Schönheit darzustellen vermogten. Ein van

Huysum ist in seinem untergeordneten Fache eben so selten und einzig, als ein Rafael und Claude in dem seinigen.

In dem noch unentwickelten Genie ist der Anblik eines Meisterwerkes fähig, den in ihm schlummernden Kunsttrieb zu wecken. Es fühlt sich durch dasselbe ergriffen, gerührt; wie zu einem neuen Leben erwacht. An Werken der Kunst entzündet sich zuerst die heilige Glut der Begeisterung, die, ihm noch unbewust, zugleich mit seinem Talente in seiner Brust verborgen ruhte. Es fühlt und erkennt seine Bestimmung. Das Streben selbst Etwas hervorzubringen ist der sicherste Beweis von echtem Kunstgenie; denn die Liebe zur Kunst ist zweideutig, und kan sich auch auf blosse Lust ohne Kraft gründen. Blosse Lust zur Kunst beweist nur, dass der Mensch fähig ist, von ihren Schönheiten gerührt zu werden, dass er Kunstsin hat, welcher aber von Kunsttalent wesentlich verschieden ist. Wenn der durch den Anblik eines Kunstwerkes entflammte Trieb in einen vorübergehenden Enthusi-

asmus verlodert; wenn der von der Schönheit des Werks gerührte Betrachter sich nicht gedrungen fühlt selbst Hand anzulegen; oder wenn er, nach einigen Versuchen blosser Neugier und Lust, durch die Schwierigkeiten des technischen Theiles wieder davon abgeschrekt wird, so ist das ein Beweis, dass er eigentlich nur für den Genus des Kunstschönen, nicht zur Hervorbringung desselben, geschaffen ist. Er kan ein warmer, leidenschaftlicher Liebhaber seyn, und durch Anwendung gründlicher Kentnisse auf die Betrachtung ein Kenner werden; zum Künstler hat er keinen Beruf. Also nicht die blosse Empfänglichkeit für die Rührungen einer Kunst, auch nicht Trieb und Lust allein, sondern ein unwiderstehlicher Drang, und das gelingende Bestreben selbst Kunstwerke hervorzubringen; eine an schönen Ideen fruchtbare Begeisterung, sind die Merkmale des echten Kunstgenies.

Die Begeisterung äussert sich, nach der Gemüthsart des Künstlers, auf verschiedene Weise. Bald wirkt sie innig, in sich ver-

schlossen, mit sanftbelebender Glut die keimenden Schöpfungen der Einbildungskraft durchdringend und mit Liebe zur Vollendung reifend; bald feurig in helle Flammen auflodernd, stürmisch und jähling ausbrechend, wie ein Bliz der aus der Nacht hervorzukt und durch gewaltige Wirkungen seiner Kraft in Erstaunen sezt. Jene sanftere war den guten alten Künstlern einem Giotto, Ghiberti, da Fiesole, Perugino, Dürer und späterhin dem Rafael, Dominichino, Claude Gelée eigen; diese war in Michelangelo, Julius Romanus, Rubens, Salvator Rosa und ähnlichen Feuergeistern wirksam. In andern wo die Anlage weniger entschieden ist, sind auch diese Entgegensetzungen weniger auffallend. In andern würde man die Begeisterung nicht von dem kalten Feuer technischer Geschwindschreiberei, die ein gutes Gedächtnis mit Reminiscenzen unterstüzt, zu unterscheiden im Stande seyn, wenn die leztere sich nicht immer durch Mangel an innerer Einheit und organischem Leben verriethe.

Nach der Idee selbst, deren Verwirklichung das Ziel des Strebens ist, giebt es keine mächtigere und edlere Triebfeder des Genies, als die Ruhmliebe. Sie begeistert den Künstler wie den Helden, und spornt ihn zur Vortreflichkeit. Im Gedächtnisse der Nachwelt fortzuleben; auch nach dem Tode noch auf den Geist kommender Geschlechter zu wirken; ein Gegenstand ihrer Achtung und Liebe zu seyn, war immer der Wunsch und das Streben der edelsten Menschen. Offentliche Achtung und Nachruhm können allein Werke des Genies würdig belohnen. Wer ein grosses Talent um einen geringeren Preis hingiebt, würdigt sich selbst herab; er gleicht einer schönen Gestalt in der eine gemeine Sele wohnt; er besizt kein echtes Genie. Wahre Ruhmliebe wil nicht blos das Lob und die Bewunderung der Mitwelt erringen; sie wil auch den Beifal künftiger Geschlechter verdienen. Eitle Ruhmsucht hascht nur nach dem Schiene des Verdienstes; darum ist auch der Ruhm den sie erwirbt, ein vergängliches Schattenbild. Sein falscher Schimmer kan wohl auf eine kurze Zeit blenden;

aber das unbestechliche Urtheil der Nachwelt dekt die Täuschung auf, und die Wahrheit trit in ihre Rechte. So giebt es denn auch für das Genie nur Einen Weg, der zu dauerndem Ruhme führt: Streben nach wahrem Verdienste.

Das Ideal der Schönheit, das in der Erscheinung der Ausdruk vollendeter Menschheit ist, konte nur durch religiöse Begeisterung der Einbildungskraft erzeugt werden. Denn so lange der Mensch das Göttliche, das er kraft seiner moralischen Natur in sich trägt (seine Freiheit, seinen höchsten Gesezgeber und Richter), noch als ein Wesen ausser sich suchte, und zur äusseren Verehrung sichtbar darzustellen strebte, war nichts fähiger die Idee der Schönheit in ihm zu entwickeln und ihn für das Ideal derselben zu begeistern, als eine Religion, die noch ganz Religion der Einbildungskraft war, und unter dem Bilde der Menschengestalt die Gottheit anbetend verehrte. Ohne eine solche sinliche Religion, ohne das Bedürfnis menschlicher Götterbilder, hätte die griechische Kunst keine Veranlassung gehabt, das Ideal zu suchen. Ihre Heroen

allein, konten den Künstler nicht dazu begeistern, da auch die grösten derselben nur Menschen, und über den Kreis menschlicher Bedürfnisse nicht so erhaben waren, dass sie als Wesen der höchsten Volkommenheit und Schönheit hätten gebildet werden müssen; denn nichts Sichtbares, Hinfälliges und Sterbliches genügt der Idee solcher Wesen. Die übersinlichen Eigenschaften, die der Gottheit als einem unendlich volkommenen Wesen beigelegt werden, musten noch zum Ideale höchster fisischer Kraft und Schönheit hinzukommen, um das reine Ideal der Menschennatur, das Göttliche, zu bilden. Dieses Ideal, nachdem es von den Grichen in so hoher Schönheit, und in so verschiedenen Modifikationen ausgeprägt worden, scheint keiner höheren Stufe der Volkommenheit, keiner wesentlichen Erweiterung mehr fähig zu seyn. Der Götter- und Heldenkreis der Grichen ist als eine in sich geschlossene Idealwelt zu betrachten, die allen Zeitaltern die höchsten Vorbilder des Kunstgeschmaks aufstellt.

Die Religion der Grichen war ganz ästhetisch; sie bestand aus Ideen der Ein-

bildungskraft, die zum Ideale des Schönen hinstrebten. Sie war ganz auf den Sin einer genialischen Nazion berechnet, und mehr als alle alten und neuen Volksreligionen den bildenden Künsten günstig. Ihre Dogmen waren schöne Dichtungen, und ihre Gottheiten gingen aus jenen durch die Hand der grösten Bildner in sichtbarer Gestalt hervor. Die Christusreligion ist moralische Simpathie der Gottes- und Menschenliebe; sie ist nicht unästhetisch, aber, als Religion des Herzens, mehr für das praktische Leben als für die Kunst begeisternd. Die katholische Religion hingegen, obgleich sie viel für die Einbildungskraft enthält, und auf sinliche Wirkungen berechnet ist, ist doch ihrem Wesen nach unästhetisch, da sie Bedingungen vorschreibt, und Empfindungen fodert, die der sinlichen Volkommenheit, also auch der äusseren Schönheit widerstreiten. Ihre Heiligen, ihre Märtirer und Glaubenshelden sind keine Gegenstände, an denen die Kunst das Ideal der Schönheit darstellen könte. Sie hat zwar in neueren Zeiten die bildenden Künste wieder erwekt, und bis zu einer gewissen Stufe der Kultur emporgebracht, sie hat ihnen sogar ein paar

schöne, doch zugleich sehr beschränkte Karaktere, die der idealischen Ausbildung fähig waren, dargeboten; aber sie war unvermögend, sie auf die Stufe des Ideals zu erheben, weil so viele Bedingungen in ihr einer solchen Volkommenheit der Kunst widerstreiten.

Je mehr sich die Volksreligion almälich von Götzendienst und Bilderanbetung entfernt, und sich durch die moralischfromme Gesinnung eines reinen Herzens zur wahren Gottesverehrung erhebt, um so weniger wird sie sinlich und ästhetisch, um so unfruchtbarer wird sie für die bildende Kunst, aber um so vernunftmässiger, heiliger, göttlicher wird sie werden. Und wenn der Mensch erst algemeiner dahin strebt, das Göttliche in sich selbst zu suchen, und praktisch zur Erscheinung zu bringen, dann wird auch der Künstler keiner ästhetisch-religiösen, abergläubigfrommen Begeisterung mehr bedürfen um idealische Darstellungen zu bilden. Er wird die sitliche Güte, die erhabene Kraft und die Schönheit, welche fähig sind seinen Künstlerenthusiasmus zu entflammen, und musterhafte Kunstwerke zu erzeugen, im Kreise der Menschheit finden.

III.

ÜBER

DAS KUNSTSCHÖNE.

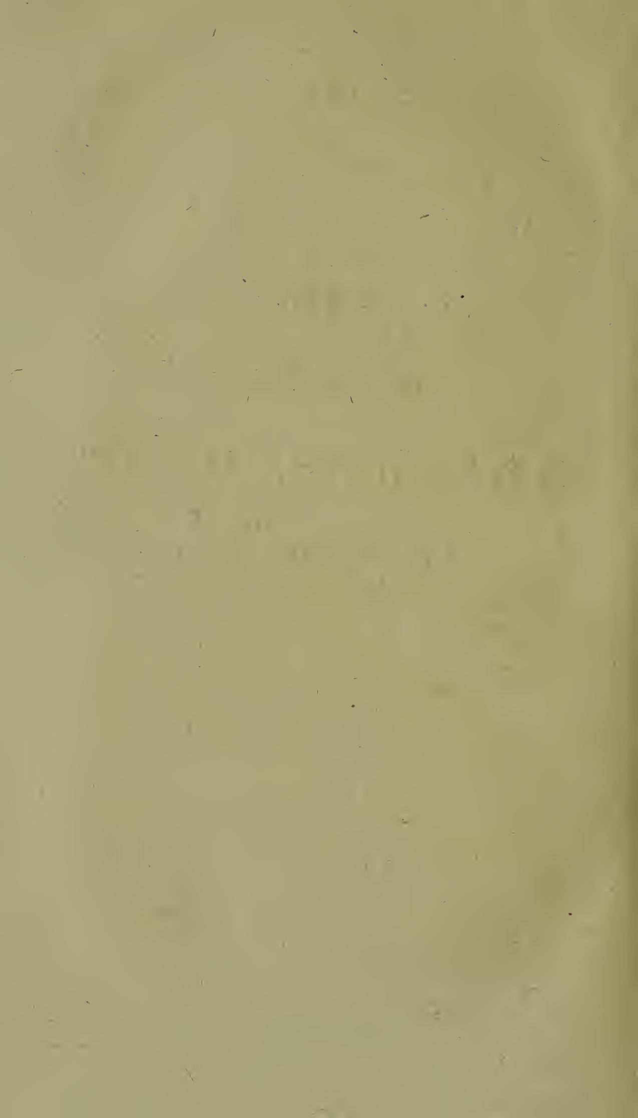


DEM

HERRN

HOFRATH HIRT

IN BERLIN.



Einige im Jahre 1797 in den Horen erschienene Aufsätze von Ihnen über das Kunstschöne und über den Laokoon hatten zum Zwek das Kunstschöne aus dem Karakteristischen zu erklären, und die Karakteristik als den ersten Grundsaz der bildenden Künste aufzustellen. Ich fand den Inhalt jener Aufsätze, die mir erst im Laufe des folgenden Jahres in Rom zu Gesichte kamen, mit meiner Vorstellungsart und Ansicht von diesen Gegenständen, die gerade damals auch meine Wisbegierde lebhaft beschäftigten, ganz unvereinbar; und das bewog mich, meine Einwendungen und Zweifel dagegen zu äussern in einem

Aufsatze der unter der Aufschrift: Über den Zwek der bildenden Künste im Aprilhefte des Deutschen Magazines für 1799 abgedrukt steht. Auf diese gegen Ihr Schönheits- und Kunstprinzip von mir, so wie später auch von den Herausgebern der Propylæen erhobenen Einwürfe haben Sie vor einiger Zeit in Ihrer Beantwortung der Böttigerschen Beurtheilung Ihres Mithologischen Bilderbuches im Freimüthigen gelegentlich einiges erwiedert, aber meinen Einwürfen nichts was dieselben entkräften könte, entgegen gesezt, sondern sich begnügt einige wenige Behauptungen, und nicht einmal alle in richtiger Darstellung, aus meinem Aufsatze herauszuheben. So z. B. lassen Sie mich sagen: „dass ein karakteristisches Werk kein schönes, sondern nur ein volkommenes Werk sei;" — ich hingegen habe gesagt: „dass Karakteristik

einer Kunstdarstellung blos Wahrheit gebe, und dass das Idealisiren eines Gegenstandes denselben nicht schön, sondern nur volkommener machen könne,“ wie ich auch noch jezt dafür halte. Sie lassen mich ferner sagen: „dass Rafael einzig unter allen neueren Künstlern Sin für das Schöne gehabt habe,“ welches, so gesagt, eine thörichte Behauptung seyn würde; in jenem Aufsatze sage ich aber: „dass jene innige Vereinigung des Wahren und Schönen, welche den Antiken in so hohem Grade eigen ist, und die ich für die Vollendung der Kunst halte, die Werke Rafaels ausgenommen, der neueren Kunst mangele;“ — der Meinung bin ich ebenfals noch heute. Solte dem nicht so seyn, so wünschte ich sehr den neueren Künstler kennen zu lernen, der in dieser Eigenschaft dem Rafael an die Seite zu stellen wäre. Übrigens wil

ich jenen Aufsaz hier nicht weiter vertheidigen, da ich am besten weis, wie unvolkommen er ist. Seit jener Zeit sind acht Jahre verflossen. Wärend derselben haben meine Einsichten und Überzeugungen von den Gegenständen meines damaligen Studiums sich mehr berichtigt, aufgeklärt und geordnet, auch in manchen Punkten, wo sie nicht Probe hielten, geändert. Sie werden davon in dem nachstehenden Aufsatze, in dem blos einige Stellen des älteren beibehalten sind, Spuren genug finden; und ich glaube jezt den Gegenstand unserer Untersuchungen etwas gründlicher und volständiger, als dort geschehen war, abgehandelt zu haben. Sie werden mir also auch keinen Vorwurf darüber machen können, dass ich in dem gegenwärtigen Aufsatze meiner früheren Äusserung über Ihre Beschreibung des Ausdruks am L a o k o o n *widerspreche. Meh-*

rere wahre Züge Ihrer Beschreibung hatten mich das Übertriebene, das sie enthält, nicht sogleich richtig erkennen lassen; auch achtete ich damals überhaupt weniger genau auf diesen Theil Ihres Aufsatzes, da ich es nur mit Ihrem Schönheitsprinzip und Ihrer Anwendung desselben auf die Kunst überhaupt zu thun hatte. Ich habe also auch hier keinen Anstand genommen späterer richtigerer Einsicht gemäs jener früheren Äusserung zu widersprechen, und ersuche Sie, das, was der vorliegende Aufsaz davon urtheilt, für meine jetzige reifere Überzeugung anzusehen.

Obgleich nun meine bisherigen Forschungen mich nur noch mehr in der Überzeugung befestigt haben, dass Ihr Prinzip der Karakteristik, als ein einseitiges, mangelhaftes Prinzip, nie zum Grundgesez der bildenden Kunst

taugen könne, also auch der alten Kunst nicht zum Grunde gelegen habe, so trage ich dennoch kein Bedenken, Ihnen das in dem nachstehenden Aufsatze enthaltene Resultat meiner Betrachtungen über diesen Gegenstand hier zuzueignen, da ich in Ihnen dieselbe Triebfeder voraussetze die mich bei diesem Geschäfte geleitet hat, nämlich Liebe zur Wahrheit; und weil ich mich Ihnen in der That verbunden achte, dass Sie durch jene Aufsätze mir Veranlassung gegeben haben, über diese Dinge ernstlicher nachzudenken, als, ohne den auffodernden Gegensaz Ihrer Behauptungen mit den meinigen, geschehen seyn möchte. Widerstreit der Meinungen reizt zum Forschen auf, und aus ihrem Kampfe geht endlich die Wahrheit hervor. Ein Streit über Meinungen bei dem die Wahrheit nichts gewinnt, ist der Worte nicht werth die dabei verschwendet werden.

So wenig ich nun auch erwarte, dass meine Resultate Ihre Überzeugung erschüttern werden, da ich weis was es heist, ein Sistem, das mühsam aufgerichtete Gebäude vieler Jahre und einer zur andern Natur gewordenen Vorstellungsart, wo ein Begrif nach dem andern geformt und in den andern eingefugt ist, in seinem Grundsatze angreifen: So hat doch nun wenigstens das Publikum der sachkundigen Denker die Akten des Prozesses offen vor sich liegen, und kan den Spruch nach ruhiger Erwägung und reifer Einsicht thun. Möchte nur, indes durch dergleichen Untersuchungen die Theorie der Kunst almälich ihrem Ziele näher geführt wird, auch praktisch von unsern Kunstakademien zum wahren Gedeihen der Künste etwas Zwekmässigeres als bisher, ernstlich gewolt und unternommen werden; damit das Problem

endlich einmal gelöst werde, ob Akademien der Kunst wirklich etwas nützen oder nicht.

Erlauben Sie, dass ich hier noch mit eben der Aufrichtigkeit, mit der ich Ihrer Erklärung des Kunstschönen, und Ihrem Grundsatze der Karakteristik meine Beistimmung verweigern und die Tauglichkeit derselben abläugnen muste, meine ungeheuchelte Achtung gegen Ihre Person und meine Hochschätzung Ihrer Bemühungen im Gebiete der bildenden Künste, welcher die Mishelligkeit unserer Meinungen keinen Abbruch thun kan, an den Tag lege.

F.

ÜBER DAS KUNSTSCHÖNE.

Das Schöne ist, seinem Wesen nach, nur Eines; aber in der Wirklichkeit ist es unendlich mannigfaltig und verschieden. Eine vollständige und befriedigende Erklärung des Schönen ist also nur aus dem Wesen oder der Idee, nicht aus den Erscheinungen desselben, möglich.

Wer das Schöne aus den Erscheinungen zu erklären glaubt, der täuscht sich, und sucht Etwas da, wo es nicht gefunden werden kan. Denn, um einen volständigen Erfahrungsbegrif vom Schönen aufzustellen, müste man nicht nur alles wirklich vorhandene Schöne, sondern auch alles Schöne das bereits gewesen ist und noch seyn wird, kennen und in einen

Überblik zu umfassen vermögen. Dass ein Gegenstand schön ist, und dass es mehrere schöne Gegenstände gibt, mus freilich die Erfahrung lehren; daraus folgt aber noch nicht, dass sie auch lehren könne, was das Schöne ist.

Eben so unfruchtbar für diesen Zwek sind etimologische Erklärungen. Wenn man auch die Entdeckung gemacht hat, dass schön von scheinen abgeleitet ist, so hat man dadurch nichts mehr gelernt, als was man ohne das schon wuste, nämlich dass das Schöne — erscheint. Aber man wil ja nicht das Wort, sondern den Begrif kennen lernen, den es ausdrükt; und zwar den Begrif, den es jezt für uns bezeichnet, nicht den, welchen es etwa bei seiner Entstehung bezeichnet haben mag. Wenn wir den Begrif der Tugend erklären wollen, so ist es für diesen Zwek ganz gleichgültig, ob das Wort von thun oder von taugen oder anderswo her entsprungen ist; denn es ist uns um den Begrif, um die Sache zu thun.

In Hinsicht des Wortes bemerken wir,

um einander zu verstehen, hier nur soviel: Das Schöne ist als eine Eigenschaft der Dinge zu betrachten, die abgesondert gedacht und zur Selbstständigkeit erhoben, Schönheit genant wird; und in sofern giebt es wesentlich nur eine Schönheit. Aber in der Erscheinung unterscheidet man mehrere Arten derselben, da gibt es Schönheiten; und im Sprachgebrauche nennt man oft blos die Eigenschaft stat des Gegenstandes dem sie anhängt, indem man ein schönes Ding auch eine Schönheit, und die schönen Theile eines Gegenstandes die Schönheiten desselben nennt.

Da wir hier eine Art des Schönen besonders betrachten wollen, so werden wir vom Schönen überhaupt nur so viel voranschicken, als davon zur Erklärung jener nothwendig ist, ohne uns auf eine ausfürliche und volständige Entwickelung und Erklärung seines Wesens einzulassen.

Das Wesen des Schönen läst sich zuvorderst nur subjektiv aus dem menschli-

chen Gemüthe entwickeln und befriedigend erklären; und diese Erklärung bringt uns dann auch auf die objektive Spur seines Wesens. Denn das Schöne ist für uns nur in sofern da, als der Sin für dasselbe in uns entwickelt ist. Die anderen Sinne gibt und entwickelt die Natur ohne unser Zuthun; zu dem ästhetischen Sinne gibt sie blos in der Menschheit die Anlage, mit der zugleich er durch eine zwekmässige Erziehung entwickelt wird; daher auch dieser Sin in der Geselschaft sehr ungleich vorhanden, und bei vielen Individuen wenig oder gar nicht entwickelt ist, welches theils in der Ungleichheit der Anlage dazu, theils in den verschiedenen Arten und Graden der Ausbildung seinen Grund hat.

Das Resultat der bisherigen Nachforschungen der Filosofen in subjektiver Hinsicht ist, dass dasselbe nur in einer freien harmonischen Thätigkeit der Gemütkskräfte zum Bewustsein gelangt. Wo eine solche Thätigkeit der Gemüthskräfte stat findet, da ist auch das Gefühl des

Schönen rege. Nur durch das Gefühl des Schönen können wir uns der freien Thätigkeit des Gemüths, — und nur durch die freie Thätigkeit des Gemüths können wir uns des Schönen bewust werden; denn beide sind wie Ursach' und Wirkung unzertrenlich verbunden; und wir nennen alle die Gegenstände schön, deren Eindruk die freie Harmonie der Gemüthskräfte in uns bewirkt, und durch diese Wirkung das Gefühl des Schönen in uns erregt.

Durch diese Erklärung kennen wir nun zwar unsern Zustand, wenn wir das Schöne anschauen und fühlen, und den inneren Grund unsers Urtheils, durch das wir einen Gegenstand für schön erklären; aber von der objektiven Ursache dieses Zustandes, von der Schönheit als einer den Dingen anhängenden Eigenschaft, von dem was sie ist? worin sie besteht? wo sie ihren Siz hat? erfahren wir in der obigen Erklärung noch nichts.

Wenn wir das menschliche Gemüth als einen treuen Spiegel der Natur, sowohl der inneren, die unser Wesen ausmacht,

als der äusseren, die uns in den Erscheinungen umgiebt, betrachten müssen, dessen Auffassungsvermögen dem Aufzufassenden, so wie dieses jenem, genau entspricht, wodurch überhaupt bestimmtes Bewustsein, Anschauung und Erkentnis, und verständliche Mittheilung desselben, möglich wird, obgleich wir die höhere Ursache dieser Zusammenstimmung nicht zu erkennen vermögen: so müssen wir nothwendig auch annehmen, dass die Beschaffenheit oder Eigenschaft der Dinge, durch deren Eindruk genöthigt wir ihnen, vor andern Dingen die diesen Eindruk nicht bewirken, Schönheit beilegen, mit jenem Gemüthszustande, dessen wir uns bei der Betrachtung eines schönen Gegenstandes bewustwerden, zusammenstimmend und analog, d. h. nach denselben formalen Gesetzen bestehend, sei. Die Ursache mus der Wirkung angemessen seyn, und wir müssen, wie in so vielen anderen Fällen, jene aus dieser zu erkennen und zu erklären suchen.

Da das Schöne, wie die Erfahrung lehrt, nur angeschauet, und in der Anschauung

gefühlt wird, so mus es als Eigenschaft nothwendig an der Form der Dinge enthalten seyn. Das, was wir in der Anschauung eines schönen Gegenstandes fühlen, ist nicht die materielle Einwirkung desselben auf das körperliche Organ, und die derselben entsprechende Empfindung; sondern es ist der durch die Anschauung in uns bewirkte Zustand der freien harmonischen Thätigkeit des Gemüthes selbst, dessen wir uns in einem Gefühle bewust werden, welches eigentlich das Gefühl des Schönen ist. Nur dadurch dass die Anschauung ein Gefühl in uns erregt, kan der Gegenstand eine schöne Wirkung thun. Diese, den schönen Gegenständen ausschliessend eigene, Wirkung besteht aber darin, dass sie nicht dieses oder jenes Vermögen des Gemüths, sondern das Gemüth selbst, als lebendige Einheit der gesamten Vermögen der Selenkraft, in Anspruch nehmen, und in Thätigkeit setzen. Regte die Anschauung des Gegenstandes blos den Verstand zur Erkentnis desselben auf, oder reizte der Eindruk desselben blos einen sinlichen Trieb, so

würde die Thätigkeit des Gemüths eine blos einseitige Richtung nehmen; nur eine Kraft des Gemüths würde beschäftigt seyn, wärend die übrigen entweder in Unthätigkeit gehalten, oder der einen thätigen zur Dienstleistung untergeordnet würden. Die Thätigkeit des Gemüths wäre also in solchen Fällen weder frei noch harmonisch; und es würde uns unter solchen Umständen nicht einfallen, den Gegenstand schön zu nennen.

Ist also, wie gesagt, die Eigenschaft der Dinge, die wir schön nennen, an der Form oder Erscheinungsart der Gegenstände enthalten, so mus dieselbe in der Anschauung sowohl die sinlichen als die geistigen Kräfte des Gemüths aufregen und beschäftigen; sie mus, ohne eine oder die andere Gemüthskraft ausschliessend in Anspruch zu nehmen, die gesamten Kräfte desselben zu harmonischer Thätigkeit beleben.

Da nun die Einbildungskraft dasjenige Vermögen des Gemüths ist, welches die Vorstellungen aller übrigen in

sich aufnimt, sie in ein anschauliches Gewand kleidet, sie nach Wilkür mit einander verbindet, und durch diese Verbindung mit freier Schöpferkraft aus dem von allen übrigen Gemüthsvermögen ihr dargebotenen mannigfaltigen Stoffe Ideen und Bilder anschaulich für den innern Sin erzeugt, die wir ästhetische Ideen nennen; und die dadurch, dass sie ein Mannigfaltiges von Vorstellungen aller Art, von Ideen, Begriffen, Anschauungen und Empfindungen, enthalten, fähig sind, die gesamten Kräfte des Gemüths ins Spiel zu setzen; so folgt daraus: dass die Gegenstände, welche auf Schönheit Anspruch machen, im Stande seyn müssen der Einbildungskraft einen solchen mannigfaltigen Stof zu ästhetischen Ideen darzubieten, und sowohl die sinlichen als die geistigen Kräfte des Gemüths so ins Spiel zu setzen, dass alle soviel möglich gleichmässig beschäftigt, und keine auf Kosten oder durch Zwang der übrigen, oder im Widerstreite mit ihnen, ausschliessend in Thätigkeit gesezt werde; oder wenn auch ein solcher Widerstreit stat findet, derselbe doch nur

scheinbar sei, und sich im Ganzen der Anschauung durch eine vermittelnde Idee in Harmonie auflöse. Nur unter diesen Bedingungen ist eine freie und harmonische Beschäftigung des Gemüths, und nur so das Gefühl des Schönen möglich.

Das Schöne wirkt also vornemlich und zunächst auf und durch die Einbildungskraft. Dies ist vorzugsweise bei Gegenständen des Gesichts der Fal, welche ihr Anschauungen und Bilder im eigentlichsten Sinne darbieten. Bei Gegenständen des Gehörs wendet der Eindruk sich oft mit überwiegender Macht an die Empfindung, wie z. B. in der Tonkunst, oder an den Verstand, wie in der Redekunst, oder an die Fantasie, wie in der Dichtkunst, welche alle Kräfte des Geistes in ihren unendlichen Spielraum zieht, und aufs mannigfaltigste beschäftigt.

Das Schöne ist, als Eigenschaft der Erscheinungen, zu mannigfaltig als dass es sich je durch ein bestimbares äusseres Merkmal bezeichnen liesse; es mus

sich unmittelbar dem Gefühle ankündigen. Alle Bedingungen des Schönen lassen sich angeben und an den Gegenständen durch den Verstand erkennen; das Schöne selbst entschlüpft wie ein unkörperlicher Schatten wenn der Begrif es als ein bestimtes Merkmal auffassen und festhalten wil. Nur im Algemeinen läst sich dasselbe als freie Übereinstimmung des Inhalts und der Form zur Einheit eines in der blossen Betrachtung wohlgefälligen Ganzen erklären.

Wil man das objektive Wesen des Schönen in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinungen unter einen Vernunftbegrif zusammengefast, mit Schiller lebende Gestalt nennen, und diesen Begrif nur richtig, d. h. in seiner ganzen natürlichen und figürlichen Bedeutung, so wie Schiller ihn in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts entwickelt und aufgestellt hat, verstehen, so haben wir nichts dagegen. Ein algemeiner Begrif ist

nothwendig um sich mit ihm in dem Labirinte schöner Erscheinungen zu orientiren.

Wer seinen Flug noch höher richten und auf den Fittichen einer filosofirenden Fantasie, oder einer fantasirenden Vernunft (in der Sprache der Eingeweihten intellektuelle Anschauung genant) sich zu den überirdischen Sfären emporschwingen, und das Urschöne in Gott, oder im Universum aufsuchen, und im Absoluten erkennen wil, dem wünschen wir eine glükliche Reise, und er sol uns gegrüst seyn, wenn er uns aus den Regionen des Lichts nicht dunkle Orakelsprüche, sondern klare, heitere, für die Theorie der Kunst und für die Anwendung fruchtbare, Einsichten zurükbringt. Wir wollen ihn hier unten erwarten.

Sobald wir das Gebiet des Schönen in der Erfahrung betreten, haben wir es nur mit den verschiedenen Arten des Schönen und mit schönen Gegenständen aller Art zu thun.

Wenn wir uns auf demselben näher und ferner umsehen, so finden wir dass der Gattungsbegrif des Schönen zuerst in zwei Arten zerfält: in das Schöne der Natur, und das Schöne der Kunst. Alle Schönheiten im Reiche der Erscheinung sind entweder Naturschönheiten oder Kunstschönheiten.

Jene bringt die Natur in ihrer grossen Werkstat in unendlicher Mannigfaltigkeit hervor. Zu welchen Zwecken? ob zu eigenem Wohlgefallen, ob zu unserm? ob aus Nothwendigkeit, ob aus Wilkür? das wissen wir nicht, da wir von allen Naturzwecken eigentlich nur uns selbst zu erkennen vermögen. Doch lehrt uns die Beobachtung, dass die Natur, in allen ihren organischen und mechanischen Bildungen, für jede Gattung ihrer Wesen nach einem eigenen, mehr oder weniger genau bestimten Tipus oder Urbilde zu Werke geht, das sie in allen Individuen einer Gattung auszudrücken strebt, und das den Karakter der Gattung bezeichnet. Wir sehen aber zugleich auch,

dass sie dieses Urbild in keinem Individuum derselben volkommen erreicht, da die unzälichen in der Natur neben einander begründeten Zwecke und Kräfte einander bis auf einen gewissen Grad mannigfaltiglich einschränken und stören, ohne dass jedoch die Erreichung derselben im Ganzen dadurch gehindert oder gestört würde; da blos die individuellen Bildungen diesen zufälligen Beschränkungen unterworfen sind, wärend der Tipus der Gattungen sich in ursprünglicher Reinheit erhält, und die in denselben wirkende Bildkraft nach demselben mit ungeschwächter Energie fortbildet. Wir sehen endlich, dass aus den durch jene Beschränkungen verursachten Abweichungen von der Volkommenheit der Gattungsform, eine Mannigfaltigkeit von Bildungen hervorgeht, welche den individuellen Karakter der Gegenstände einer Gattung, und mit diesem zugleich die Schönheit der Erscheinungen ins Unendliche vervielfältigt.

Das K u n s t s c h ö n e bringt der Mensch nach vorgestellten Zwecken hervor, die,

so verschieden auch die Äusserung und Anwendung des Kunstvermögens seyn mag, sich sämtlich auf den einen und höchsten Zwek aller schönen Kunst, auf Darstellung und Genuss des Schönen, als des eigensten Wesens unserer eigenen Natur, zurükführen lassen. Das Kunstschöne unterscheidet sich also von dem Naturschönen wesentlich durch die absichtliche, auf einen Zwek gerichtete, und blos zu diesem Zwek bestimmte, Hervorbringung schöner Gegenstände.

In der Natur mag das Schöne ein sehr untergeordneter Zwek seyn; welches sich auch daraus vermuthen läst, dass es an ihren Individuen nur als zufällige Eigenschaft erscheint. In der Kunst ist das Schöne der Hauptzwek zu dem sie ihre Werke bildet; sie sollen schön seyn und durch Schönheit gefallen; jeder Gegenstand den sie behandelt ist eigentlich nur ein Motiv für sie, um die Idee des Schönen an demselben sichtbar oder auf andere Art anschaulich darzustellen. Haben ihre Werke

noch andere Zwecke, so sind diese entweder dem Schönen über- oder untergeordnet. Im ersten Falle begleitet der ästhetische Zwek den Hauptzwek blos; er verschönt das nüzliche Werk; die Form desselben ist also auch nicht von der Schönheit, sondern von anderen Bestimmungen abhängig; und die Kunst ist, so wie auch das Werk, nicht rein ästhetisch. Im zweiten Falle ist der ästhetische Zwek der Hauptzwek, von dem das Werk seine Form empfängt; und hat dasselbe auch noch andere Bestimmungen, so sind diese doch der Schönheit nur neben- oder untergeordnet, und widerstreiten ihr nicht. Dies ist der Fal in allen reinästhetischen Künsten, deren höchster Zwek durch Schönheit zu gefallen zwar durch besondere Zwecke der Anwendung näher bestimmt, und auf gewisse Gegenstände beschränkt werden kan; deren Darstellung selbst aber doch keinen anderen, als den eigenen Gesetzen der Kunst folgt.

Aber der wesentlichste und wichtigste Unterschied des Kunstschönen und des

Naturschönen besteht unstreitig darin, dass die Kunst nicht, wie die Natur, die Gegenstände selbst, sondern nur die Bilder derselben darstellt; und dass das Schöne der Natur, indem es durch die Einbildungskraft geht, von dieser dem eigenthümlichen Wesen und Bedürfnisse der menschlichen Natur gemäs modifizirt und umgebildet wird, und in dieser Umbildung den Karakter der Idealität erhält, die zwar nach den Zwecken und Stufen der Kunstbildung sehr verschiedene Grade und Modifikationen zulässt, der aber doch früher oder später in der Kunst das Übergewicht behauptet, da der Trieb zum Idealen ein Grundtrieb des menschlichen Gemüthes ist.

Keine der Schranken, welche die Natur an der volkommenen Ausbildung ihres Gattungstipus in der wirklichen Individualität hindern, hindert den Künstler an einer durch denselben veredelten Darstellung seiner Gestalten. Die Naturgegenstände die er nachbildet verlieren mit ihrer realen Wesenheit zugleich auch die Mängel

und Beschränktheiten derselben; und es hängt von ihm ab, nicht nur in seiner Einbildungskraft ein so volkommenes Ideal der Menschengestalt hervorzubringen, als er vermag und der Gattungsbegrif derselben erlaubt; sondern auch dasselbe in seinen Werken unter mannigfaltigen Karakteren eben so rein und volkommen wieder darzustellen, wie es seiner Einbildungskraft vorschwebt.

Nachdem wir hier den wesentlichen Unterschied zwischen Naturschönheit und Kunstschönheit angegeben haben, so lassen wir nun die erste zur Seite liegen, und wenden uns zur näheren Betrachtung der lezten.

Obgleich das Schöne in allen Künsten, die, wegen ihres gemeinschaftlichen Zweckes es darzustellen, den Namen der schönen Künste führen, wesentlich eines und dasselbe ist, so zeigt es sich doch in jeder Kunst auf eine eigenthümliche Weise nach den besonderen Zwecken derselben, die theils durch das Element in welchem (Raum oder Zeit, oder beide vereint),

theils durch das Material vermittelst dessen Worte, Bilder, Farben, Töne) sie darstellen, bestimmt werden. Das Schöne stellt sich in der Tonkunst anders dar, als in der Plastik; in der Dichtkunst anders als in der Baukunst; aber sein Wesen und seine Wirkung aufs Gemüth sind in diesen, wie in allen anderen Künsten, dieselben.

Dem gemäs giebt es gewisse algemeine Grundsätze der Kunst für die Hervorbringung und Beurtheilung des Schönen, die auf alle schönen Künste anwendbar sind. Andere Grundsätze hingegen sind nur in einer schönen Kunst anwendbar, in den übrigen nicht. Die genaue Kentnis dieser lezten ist sowohl dem Künstler, als dem Kenner und Kunstrichter in jeder der besondern Arten der Kunst, besonders nothwendig, wärend der blosse Ästhetiker sich mit den ersten begnügen kan; nur mus er sich dann auch bescheiden, von den schönen Künsten blos im Algemeinen zu sprechen, und die besonderen Theorien der Künste solchen Theoretikern

überlassen, die diese genauer kennen und aus dem Wesen und den Werken derselben ein besonderes Studium gemacht haben.

Das algemeine Geschwäz über die Künste, wie es in unseren Ästhetiken gewönlich getrieben wird, hat weder für den Künstler, noch für das Publikum den geringsten wesentlichen Nutzen, und dient blos, eine Menge seichter und anmassender Kunstschwätzer zu bilden, die, mit den eben so leren Formeln ihrer erlernten Schulfilosofie ausgerüstet, sich zu Gesezgebern und Richtern des Geschmaks aufwerfen, und in der Anwendung ihrer hohlen Ästhetik auf die Kunst selbst die ungereimtesten Dinge vorbringen, die von der gläubigen Menge als Orakelsprüche aufgenommen und nachgebetet werden. Wer die Theorie der bildenden Künste abhandeln wil, mus dieselben durch einen langen und vertrauten Umgang aufs genaueste kennen; und dasselbe gilt gleichmässig für die Theorien der übrigen schönen Künste. Bei dem langen, tiefen und umfassenden Studium das erfodert wird,

um nur das Wesen einer schönen Kunst zu ergründen, und ihr Gebiet ganz zu überschauen, scheint es fast unmöglich, dass ein blosser Ästhetiker und Schönheitsfilosof das Schöne einer jeden Kunst auch nur gründlich kennen lernen, geschweige die Theorie aller schönen Künste auf eine zwekmässige und für die Ausübung nüzliche Weise abhandeln könne. Auch wir haben es hier blos mit dem Schönen der bildenden Kunst zu thun.

Die meisten Kunsttheoretiker sind über den Saz einig, dass das Wesen der bildenden Kunst in der Nachahmung der Natur bestehe. Nur in der Auslegung und Deutung dieses Satzes sind ihre Meinungen verschieden. Unstreitig ahmt der bildende Künstler die Natur nach; aber was heist Nachahmung? was heist Natur in dem Sinne wie der Künstler sie nachahmen sol? und was ist der Zwek seiner Nachahmung?

Die Vieldeutigkeit der Wörter Natur

und Nachahmung hat, in der Theorie sowohl als in der Ausübung, zu den grösten Misverständnissen Anlas gegeben. Der eine versteht unter Natur das Individuelle, der andere das Generische. Der eine verlangt treue Nachahmung der individuellen Natur; der andere verlangt die Auswahl des Besseren entweder in ganzen Figuren oder in einzelnen Theilen; der dritte fodert eine idealische Nachahmung der Natur. Da man aber eben so wenig über den Begrif des Ideals, als über die dabei zu befolgenden Grundsätze einig ist, so kan man sich leicht vorstellen, was für nachtheilige Folgen diese Vieldeutigkeit und Verwirrung der Begriffe für die Ausübung der Kunst haben muste; und aus diesen Misverständnissen allein läst sich der ungewisse, von Manier zu Manier irrende Gang der neueren Kunst seit Rafael bis auf den heutigen Tag erklären. Um so nöthiger ist es, dass wir zuvörderst diese Begriffe genauer bestimmen und zeigen, in welchem Sinne sie verstanden werden müssen, wenn jener Saz, dass die bildende Kunst in

Nachahmung der Natur bestehe, als wahr und richtig gelten sol. Sodann wird sich auch die lezte der obigen Fragen, was der *Zwek dieser Nachahmung* sei, befriedigend beantworten lassen.

Nachahmung überhaupt ist ähnliche Nachbildung eines Vorbildes, mit dem Bestreben es zu erreichen. Da nun die Natur auf eine *zwiefache* Weise betrachtet werden kan, nämlich: entweder, wie sie in ihren individuellen Gestalten *wirklich erscheint*; oder wie sie, *als Gattung*, ein Inbegrif zalloser Individuen ist, deren algemeine Gesetze in der Urform der Gattung liegen, und nur in dem, was allen Individuen gemein ist, und was sie zu Wesen einer Gattung macht, erkant werden. Diese Gattungsform, als die möglichst volkommene, aber in keinem einzelnen Wesen der Gattung weder erreichte noch erreichbare Form, nennt man auch das *Ideal der Gestalt*.

Daraus entstehen nun *zwei* Arten der Nachahmung: die *individuelle* und die *idealische*. Beider Arten bedient sich

die Kunst, und jede derselben hat ihren eigenthümlichen Karakter. In der einen erscheinen die Gestalten die sie bildet, im Karakter der wirklichen oder gemeinen Natur, mit allen individuellen Mängeln, Beschränkungen und Gebrechen derselben. In der andern erscheinen sie als Wesen einer höheren Natur, welche nur das wesentliche der menschlichen Gestalt darstellt, und alle zufälligen Züge, alle Mängel und Beschränkungen, welche die individuellen Bildungen jener karakterisiren, vermeidet.

Nun entsteht die Frage: Wie gelangt die Kunst zu einem Vorbilde, das gleichsam in einem Individuum die Gattung darstellt, und das in der Wirklichkeit dem Künstler nie erscheinen kan? Dies läst sich nur aus dem schöpferischen Vermögen der Einbildungskraft erklären, welche auf eine geniale Weise, die eben so unbegreiflich ist, als der Zeugungsakt der Natur, dem Vernunftbegriffe der Gattung gemäs, ein Bild derselben aus den Anschauungen individueller Bildungen durch Abstraktion

erzeugt, indem sie durch Hülfe lange fortgesezter Beobachtung und Übung das Wesentliche und Algemeine der Formen von allem Besonderen und Zufälligen der individuellen Gestalten scheidet und läutert, so dass ihr endlich das reine Schema oder Musterbild vorschwebt, welches nichts mehr als die **algemeinen Formen** und **Verhältnisse** der menschlichen Gestalt enthält. Dies der Einbildungskraft vorschwebende Urbild der Gattung ist natürlicher Weise höchst unbestimmt, denn nichts als der Geschlechtskarakter trägt seinen schwebenden Umris, der sich aber jedem dasselbe näher bestimmenden Karakter anschmiegt, und sich mit demselben zu einem in seinen Formen und Verhältnissen genau bestimmten, fest umrissenen, Idealbilde gestaltet.

Freilich mus die Kunst zu dieser Erhebung über das Wirkliche eine besondere und dringende Veranlassung haben, sie mus zum Streben nach dem Ideale aufgefodert und genöthigt werden. Und in der That konte sie keine günstigere Ver-

anlassung dazu erhalten, als durch die Religion der Grichen, deren Dienerin sie war. In dieser fand sie die Aufgabe, Wesen, die über die menschliche Natur erhaben waren, in menschlicher Gestalt zu bilden. Zu diesen höheren Wesen konte sie sich aber nur dadurch erheben, dass sie Gestalten hervorbrachte, die volkommener, grösser und schöner wären, als die Gestalten der wirklichen Natur, und solche Gestalten konte sie nur dadurch hervorbringen, dass sie das vorhin beschriebene Verfahren beobachtete; dass sie, mit Vermeidung des Besonderen und Zufälligen, blos das Wesentliche und Algemeine der menschlichen Bildung nachahmte.

Jedem Künstler, der im Idealstile bildet, mus ein solches Urbild der Gattung in der Einbildungskraft vorschweben; und er mus dasselbe durch besondere Karaktere mit ausdruksvoller Bestimtheit und Bedeutsamkeit zu beleben wissen. Je reiner, klarer, und bestimter in allen Theilen die Urformen und Verhältnisse dieses Gattungsbildes ihm vorschweben, um so reiner wird sein Stil seyn.

Künstler hingegen, die im gemeinen, individuellen Stile bilden, haben in ihrer Einbildungskraft Vorbilder im Karakter der gemeinen Natur, die sie umgiebt, erzeugt; und diesen gemäs bilden sie ihre Figuren; daher dieselben, auch wenn sie in der Einbildungskraft erzeugt sind, doch völlig so aussehen, als ob sie wirklichen Individuen nachgebildet wären.

Die Wirkung der Einbildungskraft in beiden Arten der Nachahmung ist also in sofern dieselbe, als sie für jede Art der Nachahmung ein Urbild in sich erzeugt, nach welchem sie bildet, und das ihren Stil bestimt. Aber sie ist doch darin wesentlich verschieden, dass sie in der idealischen Nachahmung der Natur, durch Absonderung alles Besonderen und Zufälligen der individuellen Natur, ihr Urbild blos aus den algemeinen und wesentlichen Zügen der Gattung erzeugt; in der individuellen Nachahmung hingegen ihre Muster und ihre Figuren gerade aus dem Stoffe bildet, welchen jene verwirft, nämlich aus den individuellen und zufälligen

Zügen der wirklichen Natur, welche den Gattungskarakter, den die ideale Nachahmung hervorhebt, vielmehr verbirgt und unscheinbar macht.

Und so ist die geniale Erzeugung der Einbildungskraft, und der Stil in beiden Arten der Nachahmung, ungefähr eben so verschieden, als die aufs Algemeine gerichtete, über die Erfahrung erhobene, Denkart des Filosofen von der beschränkten, am Besonderen klebenden Denkart des gemeinen Mannes, dessen Verstand nicht über die tägliche Erfahrung hinausreicht. — Wir haben hier von dem Ideale vorläufig nur soviel beigebracht, als zur Erklärung der idealischen Nachahmung nöthig war; weiterhin wird von demselben ausführlicher gehandelt werden.

Die idealische Nachahmung ist vielmehr eine Erfindung, als eine Nachahmung zu nennen. Sie löst gleichsam die Natur in ihre Grundbestandtheile auf, sondert das Ungehörige davon, und bildet aus dem Wesentlichen neue volkomnere Gestalten, als die Natur hervorzubringen ver-

mag. Sie geht dabei weder mechanisch, noch atomistisch, noch logisch wie der Verstand, sondern nach einem Vernunftprinzip genialisch und wahrhaft schöpferisch zu Werke; und in diesem organischen Bilden neuer übermenschlicher Gestalten erscheint die Kunst als eine höhere Natur.

Die individuelle Nachahmung geht, wie schon ihr Name andeutet, mehr nachahmend als erfindend zu Werke. In ihr giebt die Einbildungskraft die Eindrücke, die sie aus der wirklichen Anschauung aufgefast hat, unverändert und unveredelt wieder; und wenn sie auch nicht, wie im Porträt, wirkliche Menschen kopirt, so ahmt sie doch den Karakter derselben treu nach. Die Kunst erscheint in ihr nicht sowohl als eine Nebenbulerin, sondern vielmehr als eine Nachäfferin der Natur in allen ihren Besonderheiten, Fehlern und Unarten; und wie die idealische Nachahmung die Natur, so läst die Natur die individuelle Nachahmung hinter sich zurük.

Man kan sich leicht vorstellen, dass in diesen beiden so verschiedenen Arten der Kunstnachahmung auch das Kunstschöne sehr verschieden seyn werde. Ehe wir aber dasselbe in jeder der beiden Arten genauer betrachten, müssen wir noch Einiges zur näheren Bestimmung seines Wesens und Begriffes voranschicken.

Nicht alles Schöne, das die Kunst darstellt, ist Kunstschönheit, sondern nur das, welches sie selbst hervorbringt. So ist z. B. in dem Porträt eines schön gebildeten Menschen die treu nachgeahmte Schönheit seiner Bildung keine Kunstschönheit; denn sie ist von dem Vorbilde blos kopirt, gehört also der Natur an. Nur das Schöne, das in diesem Porträt, unabhängig von der Schönheit des Vorbildes, von dem Künstler hervorgebracht worden, das also blos der Darstellung angehört, ist Kunstschönheit.

Ein Porträt kan also nur in sofern Kunstschönheit enthalten, als dem Künstler,

neben der treuen Nachahmung seines Vorbides zugleich ein gewisser Spielraum für die freie Anwendung seines hervorbringenden Talents bleibt. Diesen erhält er eines Theils dadurch, dass er von dem individuellen Vorbilde nur das Karakteristische und Bedeutende nachahmt, das blos Zufällige und Unbedeutende hingegen, das Individuelle im Individuellen, vermeidet; und anderes Theils dadurch, dass er in der Anordnung und Ausführung des Werks durchgängig mit Schönheitssin verfährt, und alle Theile seiner Darstellung in eine gefällige Harmonie bringt. Durch das erste Verfahren veredelt er seinen Gegenstand, indem er ihn nach dem Prinzip der Idealität behandelt, und erhöhet zugleich dadurch die natürliche Schönheit desselben; das zweite giebt der Darstellung ihre äussere Schönheit. So kan der Künstler selbst das Porträt idealisiren und verschönern, ohne der treuen Ähnlichkeit desselben im Wesentlichen Abbruch zu thun.

In einem Kunstwerke, das zwar kein Porträt wirklicher Idividuen, aber doch Menschen im Karakter wirklicher und gemeiner Natur darstellt, kan die Schönheit der Gestalt und des Ausdruks, die sich in demselben findet, ebenfals keine Kunstschönheit genant werden; denn sie ist dieselbe individuelle Schönheit, welche die Natur hervorbringt. Sol die Schönheit der Gestalt und des Ausdruks in der Darstellung als Kunstschönheit erscheinen, so mus sie nicht den Karakter der wirklichen, sondern den Karakter einer über die Schönheit der Natur erhabenen, also durch die Kunst hervorgebrachten, und nur durch sie möglichen, Schönheit zeigen. Wohl aber kan in Werken von gemeinem Naturkarakter die Anordnung der Komposizion, das Kolorit, und das Ganze der Darstellung durch seine geschmakvolle, kunstmässige Behandlung, Kunstschönheit zeigen.

In der idealischen Nachahmung aber wird sowohl die Gestalt, als die Schönheit derselben, von dem Künstler ge-

schaffen, d. i. aus den wesentlichen Elementen der menschlichen Gestalt nach dem der Gattung zum Grunde liegenden Urbilde genialisch erzeugt. Und indem die Gestalt, durch Reinigung von dem Individuellen, und durch Erhebung zu der Normalform der Gattung, veredelt und idealisirt wird, wird durch diese Wirkung auch die Schönheit derselben veredelt und idealisirt.

Da nun die Schönheit, welche an den Individuen der Natur nur zufällig und unvolkommen erscheint, in dem Gattungsbegriffe der Menschheit als ein wesentlicher Bestandtheil der menschlichen Natur enthalten ist, so ist sie auch in dem Gattungsbilde derselben eine wesentliche und nothwendige Eigenschaft; und die Schönheit jeder Gestalt, der das Urbild der Gattung zum Grunde liegt, wird auch in dem Masse mehr oder weniger volkommen und rein erscheinen, je nachdem das Ideal der Gattung in grösserer oder geringerer Volkommenheit und Reinheit an ihr erscheint.

In idealischen Darstellungen ist also alle Schönheit derselben, sowohl die, welche dem Inhalte der Darstellung, als die welche der Darstellung selbst, oder der äusseren Form des Werks anhängt, Kunstschönheit. In dem idealischen Werke ist nichts der wirklichen Natur Nachgeahmtes, oder in dem Karakter derselben Gebildetes vorhanden, sondern es ist durch die Kunst ganz und von Grund aus neu organisirt; und so ist in demselben auch die natürliche Schönheit der Gegenstände zur idealischen Schönheit umgeschaffen.

Wenn sich nun erweisen liesse, dass der eigentliche und höchste Zwek der bildenden Kunst schöne Darstellung des Ideals unter menschlichen Bestimmungen sei, und dass sie nur in sofern sie diesen Zwek verfolgt, den Namen schöner Kunst in eigentlichster Bedeutung verdiene: so würde daraus nothwendig erfolgen, dass, so wie in der Natur durchaus keine Kunstschönheit enthalten ist und seyn kan, auch in der Kunst,

wenn sie ihrem höheren Zwecke treu bleibt, und den idealischen Karakter durchgängig behauptet, durchaus keine wirkliche Naturschönheit enthalten seyn könne und dürfe, da die Kunst im Ideale eine Natur höherer Ordnung darstellt, die nichts Wirkliches oder dem Wirklichen Nachgebildetes duldet. Daher komt es denn auch, dass jede Figur im Karakter gemeiner Modelnatur, und jede Schönheit in diesem Karakter eine idealische Darstellung verunreinigt und in derselben ein häslicher, die Einheit des Stils störender Flek ist; so wie umgekehrt die schönste Idealfigur eine Darstellung im Karakter gemeiner Natur entstellt.

Aus dem bisher Gesagten erhellet also, dass die Kunstschönheit eigentlich zwiefacher Art ist; nämlich die innere, welche zum Wesen des idealischen Gegenstandes selbst gehört, und mit demselben zugleich aus der Natur zum Ideale erhoben ist. Sie ist die idealische Schönheit des Inhalts, und hat ihren Ursprung in der Natur, ohne darum wirkliche Natur-

schönheit zu seyn. Die zweite Art der Kunstschönheit ist die äussere, welche, unabhängig von der Schönheit des Inhalts, blos der Darstellung, oder der äusseren Form des Kunstwerkes, anhängt. Diese äussere Schönheit mus an jedem Werke der Kunst stat finden, das auf den Namen eines schönen Kunstwerkes Anspruch macht; und da sie, was ihr Wesen betrift, von dem Inhalte selbst sowohl, als von der Schönheit desselben, vollig unabhängig ist, so ist sie auch mit der Darstellung solcher Gegenstände vereinbar, die in der Natur, oder an sich selbst, nicht schön, ja wohl gar widerwärtig, zurükstossend und schreklich sind. Diese Art der Kunstschönheit hat nicht in der Natur, sondern in den Gesetzen des menschlichen Geistes, in der Idee des Schönen, die den Verstand des Künstlers in der Wahl, Anordnung und Ausführung seines Werkes leitet, und in dem Wesen der Kunst selbst, die eine Erfindung des menschlichen Geistes ist, ihren Grund; sie ist daher als die Kunstschön-

heit in eigentlicher engster Bedeutung zu betrachten.

In Hinsicht auf ihren Ursprung kan man auch die idealische Schönheit des Gegenstandes oder die innere Schönheit der Kunstdarstellung die objektive, — und die äussere Schönheit der Darstellung die subjektive Kunstschönheit nennen.

Worin besteht denn nun diese subjektive Kunstschönheit? und wodurch wird sie bewirkt? Sie kan in nichts anderem bestehen, als

> in derjenigen Form, durch welche der Künstler seinen Gegenstand, ohne die Wahrheit der Darstellung zu schwächen, auf die gefälligste Art zur Anschauung bringt.

Es ist unläugbar ein Anderes wenn ich blos einen Gegenstand wahr darstelle, und blos die wahre Darstellung desselben als Zwek meiner Kunst betrachte; und ein Anderes, wenn ich zugleich auch

durch die Art und Weise, wie ich den Gegenstand zur Anschauung bringe, durch die Form in der ich ihn darstelle, Wohlgefallen erregen wil. Zum Zwecke der Wahrheit kömt hier noch der Zwek der Schönheit hinzu.

Wir haben vorhin gesagt, dass die Schönheit der Darstellung ihrem Wesen nach von dem Inhalt und der Schönheit desselben völlig unabhängig sei. Aber ihrer Form nach ist sie von demselben allerdings abhängig. Denn da die Form der Darstellung dem Inhalte angemessen seyn mus, damit derselbe mit wahrem alverständlichem Ausdruk zur Anschauung gebracht werde, so ist auch die dieser Form anhängende Schönheit in sofern von dem Inhalte abhängig. Es ist hier derselbe Fal wie bei den Idealgestalten, wo der eigenthümliche Karakter derselben auch die Schönheit der Gestalt nach sich modifizirt. Da aber der Künstler unter mehreren möglichen Arten, seinen Gegenstand zur Anschauung zu bringen, die Wahl hat; da überdies gewöhnlich auch die Wahl des

Moments von ihm abhängt: so bleibt ihm auch Freiheit unter den verschiedenen Formen und Momenten der Darstellung die zu wählen, welche der Vereinigung der Wahrheit und Schönheit am günstigsten sind; und diese Form, diesen Moment mus er wählen, wenn er seiner Künstlerpflicht in ihrem ganzen Umfange, und in einer ihrer wichtigsten Foderungen, Genügen leisten wil.

In allen Werken der Kunst, die einen bestimmten Begrif, einen eigenthümlichen Karakter darstellen, ist die Schönheit dem Begriffe oder Karakter anhängend, und durch denselben bedingt; aber in der Darstellung des Begriffes behauptet zugleich der Künstler die Freiheit, seinen Gegenstand auf die gefälligste Weise, d. i. in einer schönen Form, auszudrücken. Er hat nämlich dadurch, dass er seine Darstellung nicht nach einem wirklichen Vorbilde mit sklavischer Treue kopirt, sondern sich seinen Gegenstand blos denkt und das Bild desselben erfindet und zu einem gefälligen Ganzen ordnet, die Wil-

kür, sich dasselbe in mehr als einer Form und Ansicht zu denken, und die kunstmässigste, d. i. der Schönheit günstigste, zu wählen. Wäre ihm aber auch die Form der Darstellung genau vorgeschrieben, so würde alle Freiheit, mithin auch die Möglichkeit einer schönen Darstellung wegfallen; das Werk würde eine sklavische Befolgung vorgeschriebener Regeln seyn.

Dass diese Art der Kunstschönheit von dem Inhalte ganz unabhängig, blos an der Form der Darstellung enthalten ist, zeigen am auffallendsten solche Werke, deren Gegenstand und Inhalt an sich selbst nicht schön, vielmehr widrig und abschreckend ist, und welche ihre Schönheit blos der kunstmässigen Behandlung verdanken. In der runden Bildnerei kan hier vor allen die Gruppe des Laokoon und in der Malerei Rafaels Kindermord zum Beweise der obigen Behauptung dienen. Wir werden noch öfter auf diese beiden, für die Entwickelung wichtiger Grundsätze so fruchtbaren Meisterwerke der alten und

der neuen Kunst zurükkommen. Doch bemerken wir hier noch, dass wir die Wort-Form der Darstellung in weitester Bedeutung, d. i. in der Art den Gedanken oder Inhalt auszudrücken überhaupt, verstehen. Aber zur Form der Darstellung gehört auch die Wahl der Motive und die Verbindung derselben, mit einem Worte das was man die poetische Behandlung des Stoffes nennt. Diese Bemerkung ist bei beiden obigen Beispielen, besonders dem lezten, nicht ausser Acht zu lassen, damit man nicht dafür halte, wir meinen blos die äussere Form des Bildes allein, obgleich diese bei einem Werke bildender Kunst immer durch ihre gefällige Einheit den schönen Totaleindruk vollenden mus, der ohne sie nicht möglich ist.

Diese schöne Form der Darstellung, in der allein eigentlich die Kunstschönheit besteht; diese mit dem Inhalte völlig harmonierende, in der blossen Anschauung wohlgefällige Einheit des Bildes läst sich durch keinen Begrif näher bestimmen, und ihre

Hervorbringung nach keiner Regel begrei-
fen und erlernen, wie man andere, tech-
nische und wissenschaftliche Theile der
Kunst erlernen kan; denn jeder Fal fodert
seine eigene Regel, die der Geschmak
oder das durch die Idee des Schö-
nen geleitete Gefühl und Urtheil
des Künstlers aus dem Gegenstande zieht,
und die nur das Genie zu finden
vermag.

Auch besteht ja die ästhetische Bildung
des Künstlers lediglich darin, dass er an
vortreflichen Mustern seinen Schön-
heitssin zu entwickeln, sich jener Idee zu
bemächtigen, und sie zum herschenden
Prinzip seiner Vorstellungskraft zu erhe-
ben sucht, dadurch dass er sich jeden
Gegenstand nicht nur möglichst bestimmt,
richtig und Karakteristisch, sondern auch
immer unter einer schönen Form,
vorzustellen sucht. Alle übrige Kultur des
Verstandes, des Geistes und des technischen
Talents, alles sein Lernen, Können und
Wissen ist nur als Mittel zu diesem
Zwecke zu betrachten, dem Zwecke: das

Wahre immer und in allen Gestalten schön darzustellen.

Poussins Kindermord *) hat unstreitig grosse Wahrheit. Seine Darstellung gibt einen karakteristischen und vollständigen Ausdruk jener Begebenheit in wenigen Figuren; aber er hat sich seinen Gegenstand nicht schön vorgestellt. Sie ist schreklich, und für eine lebhafte Fantasie grauenerregend, wie ein solcher Auftrit in der Natur seyn würde. Aber ihrer grossen Wahrheit ungeachtet gefällt sie

*) Ehemals dem Hause Giustiniani in Rom zugehorig, jezt in der Samlung von Lucian Bonaparte. Gio Folo hat vor kurzem von diesem Gemälde einen treflichen Kupferstich geliefert, der der Volpato-Morghenschen Schule Ehre macht. Aber um den Eindruk der Darstellung in seiner ganzen Widrigkeit zu empfinden, die durch das misfärbige Kolorit das im Kupferstiche nicht ausgedrükt werden konte, noch verstärkt wird, mus man das Originalgemälde selbst sehen.

nicht; denn das Widrige ist in ihr überwiegend; der Affekt ist nicht durch Schönheit humanisirt. Rafael hat sich den selbigen Gegenstand unter einem schönen Bilde gedacht. Seine Darstellung ergreift und rührt durch die grosse Wahrheit des affektvollesten Ausdruks, mit aller Stärke die der Inhalt fodert; aber sie gefält zugleich ihrer grossen Schönheit wegen. Der Inhalt stöst das Gefühl zurük; aber die Schönheit der Darstellung zieht es mit gleicher Stärke wieder an; und der Betrachtende fühlt in diesen wechselnden Schwingungen des Gemüths durch widerstrebende Eindrücke, die sich endlich in eine gefällige Harmonie auflösen, die ganze Macht der Schönheit. Die blosse Wahrheit ist hier von der Beschaffenheit, dass sie, mit aller möglichen Stärke des Ausdruks dargestellt, eher zurükscheuchen als einladen würde; aber die poetische Schönheit der Motive, die Grazie der Bewegungen, welche den Ausdruk der Wuth und Verzweiflung begleitet, die gefälligen Gruppen, das wohlgeordnete Ganze, mit einem Worte die Schönheit des Bil-

des fesselt Blik und Gefühl mit unnenbarem Zauber.

Die Kunstschönheit hat das Eigenthümliche, dass sie das Misfällige des Inhalts umhüllt, ohne den Ausdruk desselben zu schwächen, und das Gefällige desselben erhöhet ohne die Wahrheit zu verletzen. Dies kan sie nur dadurch, dass sie, unabhängig von dem Inhalt, an der blossen Form der Darstellung enthalten ist, und dass sie sich der zwar jedesmal durch den Inhalt im Wesentlichen bestimten, aber des Künstlers Freiheit nicht beschränkenden Form der Darstellung so anschmiegt, dass die schönste und kunstmässigste Form auch zugleich als die zwekmässigste und natürlichste für den wahren Ausdruk des Inhalts erscheint.

Wir hoffen durch das bisher Gesagte den Unterschied der Natur als Individuum und als Gattung, und den auf jenen begründeten Unterschied der individuellen und der idealischen Nachahmung, ferner den Unterschied der Naturschönheit und der Kunst-

schönheit, und endlich den Unterschied der inneren oder objektiven Kunstschönheit die dem Inhalte, und der äusseren oder subjektiven Kunstschönheit, die der Darstellung anhängt, und Kunstschönheit in engster Bedeutung heist, hinlänglich bestimt zu haben, um im künftigen Gebrauch dieser Ausdrücke den Misdeutungen vorzubeugen, welche bei der bisherigen Vieldeutigkeit und wilkürlichen Anwendung derselben fast unvermeidlich waren; und um uns zugleich für den weiteren Fortgang unserer Untersuchungen über das Kunstschöne den Weg zu bahnen.

Diese werden vornemlich darin bestehen, dass wir das Kunstschöne einerseits von dem Ideale, mit dem es gewönlich für gleichbedeutend gehalten wird, und andererseits von dem Karakteristischen, mit welchem ein neuerer Kunsttheoretiker *) es

*) Hirt in seinem Versuch über das Kunstschöne in den Horen, Jahrg. 1797. 7. St. und in seinem Aufsatze:

verwechselt, und dadurch diese Begriffe neuen Misdeutungen und Verwirrungen aussezt, zu unterscheiden, damit endlich der Begrif des Kunstschönen von allem mit ihm verbundenen Fremdartigen geschieden, in seiner Reinheit aufgestellt und erkant werden möge.

Das Kunstschöne ist, obgleich gewönlich mit dem Ideale vergeselschaftet, doch von demselben wesentlich verschieden. Dies läst sich aus dem Wesen und Begriffe des Ideals, das nicht Schönheit, sondern Volkommenheit bewirkt, erweisen. Eben so wenig sind auch die Benen-

---

Laokoon, ebendas. 10. u. 12. St. ferner in seinem Aufsatze: Ueber die Karakteristik als Hauptgrundsaz der bildenden Künste bei den Alten im Archiv der Zeit, Nov. 1798. ferner im Mithologischen Bilderbuche I. Heft, S. IX. der Einleitung; und endlich in No. 137. des Freimüthigen für 1805.

nungen schönes Ideal, idealische Schönheit, und Ideal des Schönen gleichbedeutend, obgleich sie, bei der engen Verbindung des Schönen mit dem Ideale, häufig ohne Unterschied für einander gebraucht werden.

Bei der Verwirrung der Begriffe, die nicht nur im gemeinen Leben, sondern auch in der Kunst, über diesen Hauptgegenstand derselben herscht, kommen doch alle darin überein, dass das Ideal von dem, was man mit eben so verworrener Vorstellung Natur zu nennen pflegt, d. i. von dem Wirklichen verschieden, und demselben in gewisser Art entgegen gesezt sei. Worin aber diese Verschiedenheit, diese Entgegensetzung eigentlich bestehe, darüber sind die Meinungen unter Künstlern und Kennern nicht weniger als unter den Laien, verschieden. Viele halten das Ideale für eine blosse wilkürliche Ausgeburt der Fantasie ohne Wesenheit und ohne Regel, und setzen es mit Träumen, Chimären und anderen ausschweifenden Wirkungen einer zügellos schwärmenden Einbildungs-

kraft in eine Klasse; andere nennen alles Ideal, was nicht Nachahmung und Kopie eines wirklichen Gegenstandes, sondern Erfindung des Künstlers ist; andere halten es für eine Art von Abstrakzion aus der wirklichen Natur. Über die Art und Weise aber wie der Künstler diese Abstrakzion hervorbringe und worin sie eigentlich bestehe, sind die Meinungen aufs neue getheilt. Einige halten sie für ein blos mechanisches Produkt des kalkulirenden Verstandes; andere für ein atomistisches Zusammentragen des Besseren aus mehreren Individuen; andere für ein unbegreifliches organisches Erzeugnis des begeisterten Genies. Wir wollen versuchen diesen Wirwar der Meinungen zu schlichten.

Ideal, als Gedanke, ist ein Vernunftbegrif, dem kein Gegenstand in der Wirklichkeit ganz entspricht, und den kein Streben, ihn wirklich zu machen, ganz erreicht, weil er ein Unendliches, ein Unbedingtes enthält, das in der Beschränktheit und unter den Bedingungen eines wirklichen Daseyns nicht erscheinen kan.

Jeder Versuch, es in der Wirklichkeit darzustellen, kan also immer nur eine Annäherung zu demselben seyn.

Ideal in der bildenden Kunst ist das in der Einbildungskraft des Künstlers aus der Idee der Gattung gewisser Naturwesen erzeugte, vor seiner inneren Anschauung schwebende Bild derselben, das ihm zum Urbilde und Muster seiner Darstellungen dient, das er unter mannigfaltigen karakteristischen Bestimmungen nachzuahmen und sichtbar auszudrücken strebt.

Bei der Erzeugung dieses Gattungsbildes wirkt die Einbildungskraft vernunftähnlich, oder vielmehr in Verbindung mit der Vernunft, die das Algemeine und Wesentliche der Dinge denkt; und in dieser Verbindung bringt sie von der Beobachtung der wirklichen Natur unterstüzt, endlich ein von allem Besonderen und Zufälligen geläutertes Bild der Gattung hervor, das blos das Wesentliche, das Algemeine und Nothwendige derselben enthält; ein Bild, das, wenn wir die Natur als Kunst, und den schaffenden Weltgeist als darstellenden

Bildner betrachten, in dem Verstande des Schöpfers der ganzen Gattung als Urbild zum Grunde gelegen haben würde.

Das Ideal der Menschengestalt ist also eigentlich nichts anders als

> Die möglichst reine Darstellung der Naturzwecke der Menschengattung in den Schranken eines zwiefachen Geschlechtskarakters.

Man kan auch noch von der Verschiedenheit des Geschlechts abstrahiren, und sich das noch höhere geschlechtlose Ideal der Menschheit denken. Aber man kan es nicht mehr unter einem Bilde denken; darum kan auch nur der Filosof für den inneren Menschen, nicht der Künstler für den äusseren, Gebrauch davon machen. Der Künstler kan zwar, wie auch die Natur selbst thut, beide Geschlechter einander sich nähern und in einander spielen lassen; aber er kan sich nicht über den Unterschied des Geschlechtskarakters und über das Gattungsbild eines

jeden erheben; keiner seiner Darstellungen darf der karakteristische Grundtipus des einen oder des andern mangeln.

Es wird also, nach der Verschiedenheit der beiden Geschlechter, auch zwei verschiedene Ideale der Menschengestalt geben; und jedes derselben wird in seinem Urbilde, mit dem algemeinen und einen Zwek der Gattung, zugleich den besonderen Zwek jedes Geschlechts ausdrücken. Der Geschlechtskarakter ist also die erste und algemeinste Bestimmung des Ideales der Menschengestalt.

Das Ideal, das den blossen Gattungsbegrif, und nur diesen, darstellen sol, kan für jedes Geschlecht nur eines seyn; denn nur eine ist die aus beiden Geschlechtern bestehende Gattung. Wir abstrahiren hier von jeder anderen Verschiedenheit, z. B. von Kindheit, Jugend, Alter etc. und betrachten blos den Mann und das Weib auf dem Punkte ihrer völligen Entwickelung und Ausbildung, etwa so wie wir uns, nach dem Mosaischen

Schöpfungsmithus, das erste Menschenpaar als Urbilder der Gattung denken können, tadellos und volkommen, wie es, den Keim des ganzen Menschengeschlechts und unendlich mannigfaltiger Individualität in sich tragend, aus den Händen des Schöpfers hervorging.

Man mus aber das blosse Ideal der Gestalt, in sofern es eigentlich nur das Ideal der äusseren Zwekmässigkeit der menschlichen Bildung ist, nicht für das volständige Ideal halten; es ist nur ein Theil, nur die Grundlage desselben. Erst, wenn die Gestalt zugleich mit der höchsten äusseren Zwekmässigkeit auch die höchste innere Zwekmässigkeit der geistigen Natur des Menschen, in sofern diese sichtbar an derselben erscheinen kan, ausdrükt, stellt sie das Ideal der Menschheit in jedem Geschlechtskarakter volständig dar; denn aus der Vereinigung der höchsten äusseren und inneren Zwekmässigkeit eines Gegenstandes entspringt die Volkommenheit oder das Ideal desselben.

Volkommenheit ist demnach mehr als blosse Zwekmässigkeit; denn sie enthält nicht nur die, durch den Zwekbegrif eines Dinges bestimten wesentlichen Theile und Eigenschaften; sondern in ihr ist auch jeder dieser Theile, jede dieser Eigenschaften volständig da. Sie ist der höchste Grad innerer und äusserer Zwekmässigkeit, sowohl in den Theilen, als im Ganzen. In der Natur giebt es kein volkommenes Wesen, aber alles ist zwekmässig in ihr. Jeder gesunde Mensch ist zwekmässig gebauet, aber keiner volkommen; dazu müste einer alle Zwekmässigkeiten der menschlichen Natur volständig in sich vereinen. Die Volkommenheit der menschlichen Natur ist nur in der Idee der Gattung, die durch das Idealbild derselben dargestellt wird, vorhanden.

Zwekmässigkeit und Volkommenheit sind oft mit Schönheit verwechselt worden, der sie doch blos als Bedingung zum Grunde liegen. Es hat mit dieser Verwechselung dieselbe Bewand-

nis, wie mit jener andern, wo die Kunstschönheit in das Karakteristische gesezt wird, welches gleichfals nur eine Bedingung derselben ist. Solche Irthümer entstehen aus einer einseitigen und oberflächlichen Erfahrungsfilosofie, welche die Begriffe weder mit gehöriger Genauigkeit scheidet, noch mit hinreichender Schärfe bestimmt.

Das Ideal, als solches, bewirkt nicht die Schönheit, sondern blos die Volkommenheit eines Gegenstandes. Alles Idealisiren ist nicht im Stande einen an sich nicht schönen Gegenstand schön zu machen; es macht ihn blos volkommener. Aber an einem schönen Gegenstande wird auch durch das Idealisiren die Schönheit desselben erhöhet; sie erscheint in demselben Masse volkommener, als der Gegenstand volkommener erscheint.

Da nun die Schönheit der Menschengestalt eine wesentliche und nothwendige Eigenschaft der Gattung ist, so erstrekt sich die idealische Volkommenheit auch auf die Schönheit derselben, ohne welche

sowohl der Gattungsbegrif als das Ideal der Menschengestalt unvolständig seyn würde. Das Ideal der Schönheit ist das volkommen Schöne, und dieses kan nur an einer idealischvolkommenen Bildung erscheinen. Zur volkommenen Menschengestalt gehört also nebst dem Ideale auch die Schönheit, und zwar nicht die wirkliche, individuelle, die immer unvolkommen ist, sondern die idealische, zur Gattungsidee erhobene, und in dieser volkommene, Schönheit.

Daraus folgt nun, dass nicht jedes Ideal schön ist, und dass schön und ideal zwei wesentlich verschiedene, von einander unabhängige, Begriffe sind. Und wenn sie auch in dem Ideale der Menschengestalt durch die Idee der Menschheit nothwendig vergeselschaftet sind, so bleiben sie doch immer ihrem Wesen nach verschieden.

Der oben bemerkte Unterschied zwischen dem Ideale äusserer Zwekmässigkeit der Gestalt, und dem Ideale inne-

rer Zwekmässigkeit der geistigen Anlagen, welche beide vereint das volständige Ideal der menschlichen Bildung ausmachen, ist für die gründliche Einsicht in das Wesen des Kunstideales von Wichtigkeit. Wir werden ihn also hier noch genauer betrachten, und aus beider Bestandtheile Vereinigung das Ideal menschlicher Schönheit hervorgehen sehn.

Unter dem Ideale äusserer Zwekmässigkeit der Gestalt denken wir uns das blosse Abstrakt der algemeinen Formen und Verhältnisse derselben; die reine Mustergestalt oder das Schema der menschlichen Bildung ohne allen Karakterausdruk, als den der Gattung und des Geschlechts. Ein solches Musterbild der Gattung könte, durch die strenge Richtigkeit der algemeinen Formen und Verhältnisse, blosse tadellose, geometrische Wohlgestalt zeigen, aber es würde sich weder durch Grösse, noch durch Schönheit, noch durch irgend einen besonderen Karakter, auszeichnen. Aber zu

allen diesen Eigenschaften würde die Möglichkeit in ihm liegen; sie würden negativ in ihm enthalten seyn, d. h. es würde nichts enthalten, was der Grösse oder Schönheit oder irgend einem möglichen Karakterausdruk widerstreiten könte. Und selbst der Ausdruk des inneren Lebens, das jedem möglichen Ausdruk der Thätigkeit und des Leidens zum Grunde liegt, würde sich an demselben nur durch sein algemeinstes Merkmal, durch das Vermögen wilkürlicher Bewegung, zeigen. Ob je ein Künstler sich ein solches blos geometrisches Bild, in dieser durchaus abstrakten Reinheit und Leerheit, vorgestelt oder gebildet habe, lassen wir dahin gestellet seyn. Zur praktischen Entwickelung des Kunstideales war es keinesweges nöthig; aber wir müssen uns dasselbe als Grundlage des Kunstideales denken, wenn wir dasselbe aus seinen Elementen theoretisch konstruiren wollen.

Dieser geometrische Kanon der Gestalt würde zwar dadurch über die wirkliche Natur erhoben seyn, dass er durchaus

untadelichere Formen und Verhältnisse zeigte, als irgend eine individuelle Gestalt in der Natur zeigen kan; aber dieser Vorzug würde sich auch nur auf die blosse Richtigkeit der Gestalt einschränken. Übrigens würde er von der Natur sowohl an Grösse und Schönheit, als an Karakterausdruk, welche sämtlich in dem strenge abgewogenen Gleichgewichte seiner Verhältnisse noch unentwickelt ruhen, übertroffen werden; ihm würde also zum Kunstideale, welches nicht blos in der Volkommenheit der Gestalt, sondern auch in jeder der genanten Eigenschaften, die Natur übertreffen sol, noch Vieles mangeln. Die abstrakte Form bedarf, zur volständigen Darstellung desselben, noch eines idealischen Inhalts. Das Ideal innerer Zwekmässigkeit mus noch zu dem abstrakten Ideale äusserer Zwekmässigkeit hinzukommen, um das volständige Ideal der Gestalt in jedem Geschlechte, oder das ästhetische Ideal zu erzeugen.

Diesen idealischen Inhalt erhält sie oder findet sie in den mancherlei körperlichen

und geistigen Anlagen und Eigenschaften der menschlichen Natur, die als eben so viele besondere, ursprünglich in ihr gegründete, Zwecke anzusehen sind, welche sich sichtbar an der Gestalt ausdrücken, und das algemeine und eine Verhältnis der abstrakten Gattungsformen auf mannigfaltige Weise modifiziren. Dadurch entsteht eine Mannigfaltigkeit von Gestalten, deren jede von der andern sich durch etwas Besonderes und Eigenthümliches unterscheidet, und dieses Eigenthümliche, durch das eine Menschengestalt vor der andern sich sichtbar und bedeutend auszeichnet, heist der Karakter derselben.

Jede Menschengestalt hat also, neben dem, allen übrigen gemeinschaftlichen Gattungs-Karakter, auch zugleich einen besonderen, ihr eigenthümlichen Karakter, durch den sie sich sowohl von dem abstrakten Urbilde der Gattung, als von andern ihres gleichen unterscheidet.

Ist dieses Unterscheidende der Bildung mehreren Individuen eigen, so dass diese dadurch einander ähnlich werden, so ent-

steht eine besondere Art in der Gattung; ist es aber nur einem einzelnen Wesen eigen, so macht es den individuellen Karakter desselben aus. Deshalb unterscheiden wir an der Menschengestalt den Gattungskarakter, den Artkarakter, und den individuellen Karakter, wo immer der vorhergehende den folgenden, so wie die weitere Sfäre die engere in sich schliest. Der erste ist allen Individuen der Gattung gemein; der zweite begreift mehrere durch ein gemeinschaftliches karakteristisches Merkmal unter sich, der dritte komt nur einem Individuum zu, und unterscheidet es von allen andern Individuen seiner Gattung. Jedes Individuum der Natur trägt diesen dreifachen Karakter an sich.

Doch, ehe wir weiter in das Besondere des Kunstideales eingehen, müssen wir noch auf einen Augenblik zum algemeinen Begriffe desselben zurükkehren, um zu sehen, wie aus der Vereinigung der beiden Bestandtheile des Ideals sich das

Ideal des Schönen entwickelt, und wie aus diesem und dem blos geometrischen Ideale oder Kanon der Gestalt sich das schöne Ideal der menschlichen Bildung, das eigentliche Kunstideal, erzeugt.

Der idealische Inhalt, der noch zu der leeren, abstrakten Gattungsform hinzukommen mus, um das schöne Ideal der menschlichen Bildung in jedem Geschlechtskarakter darzustellen, kan, in seiner höchsten Reinheit und Abstrakzion gedacht, wo er selbst wieder zur blossen Form wird, nichts anders seyn, als der algemeine Ausdruk der Idee der Menschheit, d. h. des Gesamten ihrer fisischen und geistigen Anlagen, ohne den Ausdruk irgend einer besonderen; indem man sich alle diese besonderen Anlagen der menschlichen Natur in ihrer völligen Entwickelung zu einem so harmonischen Gleichgewichte vereint denkt, dass keine über die andere hervorragt.

Die blosse Form dieser Vereinigung: die in dem Begriffe der Mensch-

heit nothwendige, und doch als frei erscheinende, Harmonie der sämtlichen Anlagen des inneren und äusseren Menschen kan an der Gestalt desselben keinen andern Ausdruk bewirken, als den, welcher die freie Harmonie der Gemüthskräfte überhaupt, und in jedem besonderen Falle, begleitet; und dieses sichtbare Erscheinen der freien Harmonie der in dem Wesen der Menschheit gegründeten Anlagen an der Gestalt ist — menschliche Schönheit; die reine, noch von keinem Ausdrucke weder der Grösse, noch eines bestimten Karakters begleitete, abstrakte Schönheit. Es ist die algemeinste Darstellung der in der Idee der Menschheit begründeten Idee der Schönheit, an der rein abstrakten Menschengestalt, unter der blossen Bestimmung des Geschlechtskarakters; oder mit einem Worte das schöne Ideal, und in Beziehung auf die Darstellungen der Kunst, das Kunstideal für die mänliche und weibliche Gestalt.

Diese Schönheit ist die reinste und abstrakteste; aber eben deshalb ist sie auch leer von allem Interesse, und erregt blos das reine Wohlgefallen des ruhig betrachtenden Gemüths, ohne jedoch die anderen Foderungen, die der Kunstsin an eine Kunstdarstellung macht, zu befriedigen; denn dieser fodert in der schönen Form auch einen bestimten Gehalt; er fodert in den Gestalten Karakter, Ausdruk, Leben, Handlung; die leere Idealform genügt ihm nicht.

Man kan die rein idealische Schönheit mit der reinsten aller Flüssigkeiten, mit dem klaren lauteren Elemente der Quelle vergleichen, das, farb- und geschmak- und geruchlos, blos durch seine einfache Lauterkeit erquikt, und zugleich der Grundstof aller übrigen Flüssigkeiten ist, die durch Hinzumischung anderer Stoffe die verschiedensten und mannigfaltigsten Farben, Geschmäcke und Gerüche annehmen. So nimt auch die reine, abstrakte Schönheit der Gestalt, die gleichsam die Grundlage alles idealischen Ausdruks ist, jeden

Karakter, jede Stimmung, jede Farbe der Empfindung, die nur ihrem Wesen nicht widerstreitet (etwa wie Öl dem Wasser) in sich auf, und modifizirt sich nach diesen auf die mannigfaltigste Weise.

Die idealische Schönheit ist eben so als das Abstrakt, als das Algemeinste alles menschlichen Ausdruks zu betrachten, wie jener oben erwähnte Kanon als das Abstrakt aller menschlichen Gestalt angesehen werden mus. Sie ist in dieser reinsten Abstrakzion, so wie jedes in seiner höchsten Algemeinheit gedachte Ideal, ein Unbestimmtes, also auch in dieser vollkommenen Reinheit Undarstelbares; denn jede wirkliche Darstellung individualisirt nothwendig das Algemeine; aber sie ist das der Einbildungskraft des Künstlers vorschwebende, zugleich mit dem Schema der Gestalt jedem Karakter, jedem Ausdruk sich anschmiegende, Schema der Schönheit. Und wenn es auch keine Darstellung giebt, die dieses reine Ideal des Schönen ganz erreichte, so gibt es

deren doch, die sich demselben annähern, und wahrscheinlich war der als Kanon in der alten Kunstgeschichte so berühmte Doriforus des Poliklet ein solches Musterbild idealischer Schönheit der Gestalt, ohne bestimten Karakter. Schon die Stufe der Ausbildung, auf der die alte Plastik sich unter Poliklet befand, macht dies wahrscheinlich; denn ein solcher Kanon des schönen Ideals hätte weder früher, noch auch viel später in seiner gehörigen Reinheit entstehen können. Unter den noch vorhandenen alten Bildwerken nähert sich demselben vielleicht im mänlichen Geschlechtskarakter der ehemalige sogenante Kapitolinische Antinous, und im weiblichen die Mediceische Venus, am meisten.

Um in der Ausführung dieser Beispiele nicht misverstanden zu werden, bemerken wir, dass wir die reine, blosse Schönheit von der hohen Schönheit, die nicht mehr völlig rein, sondern mit dem Ausdruk der Grösse mehr oder weniger vermischt ist, unterscheiden. Es giebt

höhere Schönheiten als jene des Antinous und der Venus. Der vatikanische Apollo, der Quirinalische Dioskur unter den mänlichen, die Juno Ludovisi, die Minerva von Velletri, die kolossale Muse unter den weiblichen Antiken sind solche höhere durch das Ideal der Grösse über das reine Gleichgewicht des schönen Ideales erhobene Schönheiten.

Man wird nun von selbst den Unterschied einsehen, welcher in den Ausdrücken: schönes Ideal, Ideal des Schönen und idealische Schönheit liegt, wenn gesagt wird: Das Ideal der menschlichen Bildung überhaupt ist seinem Wesen nach ein schönes Ideal. Schöne Ideale sind ferner alle Idealgestalten der alten Kunst, welche die Schönheit ausdrücken, die ihrem Wesen und Karakter eigen ist, Herkules, Merkur, Apollo, Bachus, Juno, Minerva, Diana, Venus, die Musen, die Grazien u. a. sind sämtlich schöne Ideale. Aber Venus, Apollo, Bachus sind nicht nur

schöne Ideale, sondern sie sind noch mehr, sie sind Ideale der Schönheit; denn in ihren Bildungen zeigt sich die eigenthümliche Schönheit beider Geschlechter am reinsten. In den andern Idealgestalten begleitet die Schönheit den Karakter derselben, und modifizirt sich nach ihm. In diesem ist sie selbst der Hauptzug ihres Karakters. Eine idealische Schönheit endlich heist jede Schönheit, die mit der Gestalt zugleich über die wirkliche Natur zum Ideale erhoben ist; denn wenn die Gestalt ideal ist, so mus es nothwendig auch die Schönheit in gleichem Masse seyn. Eben so ist auch der Sin verschieden, wenn man von der schönen Darstellung des Ideals, oder von der Darstellung eines schönen Ideals, oder von der Darstellung des Ideals der Schönheit spricht. —

So hätten wir denn nun gefunden, dass der eigentliche Ursprung und Siz der objektiven Kunstschönheit nicht in dem zu suchen ist, was den besonderen Karakter,

oder das Karakteristische einer Idealgestalt ausmacht, sondern in dem Idealischen oder dem Gattungskarakter, welcher allein das Wesentliche der menschlichen Natur, dessen einer Bestandtheil Schönheit ist, ausdrükt.

Wie überhaupt in dem Algemeinen das Besondere, in der Gattung das Individuum, enthalten ist, so wird auch von dem algemeinen Karakter der Menschengestalt der besondere Karakter derselben, — so wird von dem algemeinen Ausdruk der Menschheit, welcher, wie vorhin gezeigt worden, Schönheit ist, auch der besondere Ausdruk derselben in der Kunst getragen. Da aber in der Wirklichkeit nie die Gattung, immer nur das Individuum erscheinen kan, so kan auch nur an der individuellen Gestalt das Algemeine derselben, nur an dem besonderen und Karakteristischen Ausdruk des Individuums der algemeine und die Menschheit karakterisirende Ausdruk der Gattung, d. i. die Schönheit, erscheinen. Aber kan uns das berechtigen daraus zu folgern, dass das Algemeine aus

dem Besonderen, das Ideal aus dem Individuum, die idealische Schönheit aus dem Karakteristischen entspringe? oder gar eines mit dem andern zu verwechseln und zu schliessen: weil die idealische Schönheit durch den Karakter und demselben gemäs modifizirt erscheint, so sind das Karakteristische und die Kunstschönheit Eines und dasselbe?

Die Ungereimtheit einer solchen Behauptung, welche durch die obige Entwickelung des Idealschönen aus der Idee der Menschheit erwiesen ist, wird in der Folge noch mehr ins Licht treten, wenn wir das Ideal auch in seinen Beziehungen auf die verschiedenen Arten des Ausdruks, und der an demselben erscheinenden Schönheit näher betrachten werden. Wir werden uns da überzeugen, dass es in den idealischen Darstellungen der bildenden Kunst zwar scheint, als ob der Karakterausdruk und der Bewegungsausdruk die Schönheit begründe und trage; dass aber dieses eine blosse Täuschung ist, die bei einer gründlicheren Einsicht verschwindet;

und dass eigentlich, in den idealischen Darstellungen der alten Kunst, Idealität und Schönheit den Karakter und den Ausdruk tragen und beherschen. Jene Täuschung entsteht daraus, dass, wie bereits bemerkt worden, das Algemeine nur an dem Besonderen, die Gattung nur an dem Individuum, und das Ideal sowohl als die Schönheit der menschlichen Bildung in der Kunst nur unter der Modifikazion eines sie bestimmenden Karakters erscheinen können.

Nächst dem algemeinen Karakter der Gattung, der das Ideal begründet, sind uns für die Kunst die Artkaraktere besonders wichtig, weil sie die Gattungsform bestimmen und auf eine bedeutende Weise modifiziren.

Gewisse Modifikazionen der Gestalt sind in den verschiedenen Entwickelungsstufen der menschlichen Natur begründet. Jede dieser Stufen hat ihren eigenthümlichen Karakter, folglich ihr eigenes Ideal: be-

ginnender Entwickelung der Menschheit im Kinde; fortschreitender Entwickelung in welcher die Geschlechtskaraktere sich durch die Gestalt unterscheiden im Knaben und Mädchen; mehr entwickelter Gestalt und höher aufblühender Schönheit im Jünglinge und in der Jungfrau: volkommener Ausbildung der Gestalt in höchster Blüthe der Kraft und Schönheit auf der Stufe wo Mann und Weib zur Fortpflanzung der Gattung gereift sind: völliger Ausbildung des eigenthümlichen Karakters in dem reiferen Manne und der Matrone; und endlich des almälich wieder zur Hinfälligkeit der Gestalt hinabsteigenden Alters. Jede dieser Stufen begründet ein besonderes Ideal der Gestalt und der Schönheit; und an denselben erscheinen alle Modifikazionen der leztern vom Naiven bis zum Erhabenen.

Andere Modifikazionen des Ideales bewirken die mancherlei fisischen und moralischen Eigenschaften und Anlagen der menschlichen Natur, Temperament, Erziehung, Ausbildung für gewisse besondere

Zwecke, die sich sichtbar an der Gestalt ausdrücken, und den Karakter derselben auf die mannigfaltigste Weise bestimmen.

Aber wir wollen uns hier weder auf die Angabe aller der inneren und äusseren Ursachen einlassen, welche an der menschlichen Gestalt karakteristische Verschiedenheiten bewirken, noch wollen wir die Karaktere, welche die Alten in ihren Kunstidealen wirklich ausgebildet haben, hier aufzählen und beschreiben, sondern blos das Algemeine, das dem Ausdruk des Karakters eigen ist, und das Wesen des Karakteristischen überhaupt, genauer betrachten, weil dieses für unsern gegenwärtigen Zwek hinreicht. Nur soviel bemerken wir beiläufig, dass die Natur selbst, in der unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer Individuen, der Kunst die karakteristischen Vorbilder, obgleich nur unvolkommen und mangelhaft, und oft blos an einzelnen Theilen der Gestalt darbietet; und dass die Alten vielleicht keine Idealgestalt gebildet haben, zu der sie nicht in der Natur karakteristische Vorbilder

gefunden hätten. Ihre grosse Kunst bestand darin, das Karakteristische in der Natur mit reinem Sinne aufzufassen, das Wesentliche desselben aus dem Zufälligen und Individuellen herauszuheben und es in einer idealischen Gestalt als durch das Ganze derselben gehende Karaktereinheit darzustellen.

Wie entsteht nun der Karakter der Idealgestalten oder das Karakteristische derselben in der Kunst? Was ist das, wodurch die ursprünglich eine Gattungsform bedeutende Mannigfaltigkeit enthält? Diese Verschiedenheit ist nur durch Abweichungen von den in dem Kanon der Gestalt niedergelegten, den reinen Gattungszwek ausdrükenden, Verhältnissen möglich. Die Theile und Formen aus denen die Gestalt besteht, sind in jedem Geschlechte wesentlich dieselben an allen Individuen, nur ihre Verhältnisse zu einander und zum Ganzen sind der mannigfaltigsten, feinsten und bedeutendsten Modifikazionen fähig. Jede dieser Abweichungen ist eine besondere Bestimmung, folg-

lich eine Beschränkung des Ideals der Gestalt auf besondere Verhältnisse ihrer Formen zu einander und zum Ganzen. Indem die idealische Gestalt und die ihr anhängende Schönheit einen Inhalt bekommen, werden sie auch durch denselben modifizirt, und erhalten eine Bedeutung, einen bestimten fisiognomischen Karakter, der durch das fisiognomische Gefühl im Totaleindruk der Gestalt wahrgenommen und verstanden wird. Das Abweichende einer Bildung von der reinen Gattungsform begründet also das Karakteristische derselben.

Jede Abweichung von der Gattungsform karakterisirt die Gestalt; manche bedeutend zu positiven erkenbaren Zwecken; manche unbedeutend und unbestimt; manche blos negativ, indem sie die Hindernisse ausdrücken, welche der Entwickelung der Gestalt und ihrer Anlagen entgegen standen. Nur der ersten Arten bedient sich die Kunst, welche immer ihrem Bilden bestimte Begriffe und Zwecke unterlegt; die andern beiden Arten verlieren

sich in die gemeine Individualität; und man sagt gewönlich von solchen Bildungen, dass sie keinen Karakter haben, weil ihr Ausdruk unbestimt ist.

Indem also das Ideal der Gestalt durch jede Abweichung von der Gattungsform an seiner ursprünglichen Reinheit etwas einbüst, gewinnt es dadurch auf der andern Seite eben soviel an Karakter wieder, und befriedigt auf diese Weise den, neben dem Idealschönen auch Gehalt, Bedeutung und Individualität fodernden Kunstsin, der nicht blos Form sondern auch Inhalt, nicht blos Schönheit sondern auch Wahrheit fodert. Auch ist darum nicht jede Abweichung von der reinen Normalform eine Verminderung der idealischen Volkommenheit und Schönheit. Im Gegentheile es giebt Abweichungen von dem schönen Gleichgewichte, welche die Volkommenheit und Schönheit der menschlichen Gestalt noch über die Gattung erheben, und sie durch Grösse und Erhabenheit zum Göttlichen steigern.

Wenn die Wesen, auf deren Darstellung

die Kunst angewiesen ist, über die menschliche Natur erhaben sind; oder wenn irgend ein Vermögen des Menschen, oder mehrere, zu einer solchen Stufe gesteigert werden, dass sie das gewönliche Mass menschlicher Grösse und Kraft übersteigen, so wird die Kunst dadurch genöthigt, ihren Bildungen einen grossen, erhabenen, gleichsam übermenschlichen, Karakter zu geben. Sie mus alle ihre Kräfte aufbieten, um das Ideal das die Dichtkunst und Religion von diesen höheren Wesen entworfen haben, in ihren Gestalten zu erreichen. Dies war besonders bei den Grichen der Fal, deren Kunst, vornemlich in der früheren Zeit, wo das Ideal sich entwickelte, fast nur Götter und Helden darzustellen hatte. Daher entwickelte sich auch bei ihnen, sobald die Kunst nur die technischen und wissenschaftlichen Mittel dazu in ihre Gewalt gebracht hatte, das Ideal der Grösse zuerst, und bildete sich in einem so hohen Grade noch vor dem Ideale der Schönheit aus. Unter andern Veranlassungen hätte die Kunst auch eben sowohl ohne durch die Grösse zu gehen, ihren Weg unmittelbar

zum schönen Ideale nehmen, und dieses zur Grösse erheben und erweitern können, wie, in beschränktem Grade freilich, die neuere Kunst wirklich gethan hat.

Die alte Kunst erreichte jene Höhe wo sie die Gattungsform über ihren Begrif zum Göttlichen erhob, durch das Genie des Fidias der zuerst die Göttergestalten des Iupiter und der Minerva karakteristisch in einer ihrer erhabenen Idee angemessenen Grosheit, die noch durch die kolossale Grösse sinlich verstärkt wurde, darstelte. Seine nächsten Nachfolger Poliklet, Miron etc. bildeten gleichfals zuerst solche Götter- und Heroenideale, die vornemlich den Karakter der Grösse foderten, eine Juno, einen Herkules u. a. daher auch selbst die Gottheiten, deren Wesen nur Schönheit, Reiz und Anmuth sind, z. B. Venus, in jenen früheren Zeiten des hohen und strengen Stiles mit einer über ihren Karakter erhabenen Grösse und Hoheit gebildet wurden.

Die Beobachtung der Natur muste jenen Künstlern frühe lehren, dass gewisse Ver-

hältnisse der Gestalt den Ausdruk der Grösse vorzüglich bewirkten und begünstigten. Diese fassten sie auf, und suchten sie in der idealischen Nachahmung bis zum höchsten Grade der Wirkung, die mit der Harmonie des Ganzen nur verträglich war, zu verstärken. Wie sie dabei verfuhren zeigen vielleicht keine Figuren so auffallend, als der Farnesische Herkules und der grössere der beiden Dioskuren auf dem Quirinal. Man denke sich neben diesen höchsten und volkommensten Heroenidealen, die in dem Karakter des Helden zugleich die göttliche Abkunft desselben ausdrücken, eine Idealgestalt im ruhigen reinen Gleichgewichte aller Verhältnisse, wie der ofterwähnte Kanon seyn würde; und der grosse Abstand wird in die Augen springen; das reine Ideal der Gattung wird neben den auf das Übergewicht der Grösse hingearbeiteten Heroenidealen kleinlich erscheinen.

Man sieht an dem Dioskuren, wie sehr die Verhältnisse in allen den Theilen, wo die Stärke liegt und die Kraft

ausgeht, in der breiten Brust, in den Muskeln des Halses, des Nackens und der Achseln, der Oberarme und der Schenkel, vergrössert und gewaltiger gebildet sind; wie hingegen der Künstler den äussersten Theilen, den Unterarmen und Beinen, den Händen und Füssen und den Gelenken eine schlanke, gedrungene, feine Bildung gegeben hat, um die ungeheure Masse von Kraft, die in den obern Theilen ruhet, mit behender Leichtigkeit und Schnelkraft anzuwenden. Eben so zeigen auch die besten Statuen der Minerva die für ihren Karakter wohlberechnete Modifikazion der Verhältnisse in der breiteren Brust und dem schlankeren Hüftenbau, wodurch der üppige weibliche Reiz eingeschränkt wird, und die Gestalt eine mänliche Festigkeit, Hoheit und Kraft erhält, die dem Ernste ihrer Fisiognomie und dem Karakter einer Göttin der Kriegesweisheit angemessen ist.

Wenn wir auf diese Weise die vornemsten alten Kunstideale durchgehen, um zu sehen, auf wie verschiedene und mannigfaltige Weise die alten Künstler das ur-

sprünglich eine Ideal der Gestalt zu modifiziren gewust haben: so wird das endliche Resultat dieser Forschungen immer seyn, dass alles Karakteristische der Gestalten, sei es welcher Art es wolle, durch bedeutende, einem bestimmten Zwekbegrif entsprechende, Abweichungen von dem Kanon, oder dem reinen Ideale der Gestalt, hervorgebracht wird.

Die Grundzüge zu den verschiedenen Karakteren, die irgend die Kunst erfinden und darstellen mag, selbst zu den göttlichen, finden sich alle in der Natur, aber unausgebildet, zerstreut, mit andern unbedeutenden Zügen vermischt, folglich nie rein, nie in gleichförmiger Einheit durch die ganze Bildung harmonisch durchgeführt. Dies aber thut die Kunst, indem sie die, einen Karakter bezeichnenden, wesentlichen Züge aus der Vermischung mit andern zufälligen, unbedeutenden, oder fremdartigen Zügen der gemeinen Individualität heraushebt, und sie zur durchgängigen Einheit des Karakters in einem idealischen Individuum vereinigt.

So veredelt und idealisirt die Kunst mit der Gestalt, und durch sie, zugleich auch den Karakter derselben; und die Schönheit, welche dem Ideale anhängt, modifizirt sich eben so und in demselben Masse wie die Gestalt, nach dem Karakter, dessen Ausdruk sie begleitet. Mit den vergrössernden Verhältnissen der Gestalt nimt auch sie einen erhabenen, — mit der Zartheit, Fülle und Weichheit der Umrisse nimt auch sie einen zierlichen, reizenden, sanften, — und mit der Bestimtheit und Kraft der Formen einen mänlichen, energischen Karakter an; und wie der Karakter das Ideal von seiner hohen Reinheit zu gemeineren Verhältnissen hinabzieht, so steigt mit ihm auch die Schönheit in die gemeinere Sfäre hinab.

Aber in keinem dieser Fälle geht die Schönheit selbst, sondern nur ihre Modifikazion, ihre Beschränkung, aus dem Karakter hervor; denn sie hat im Ideale als wesentlicher Bestandtheil desselben ihren eigentlichen Siz und ihre Quelle. Im Gegentheil läst sich erweisen, oder vielmehr

erhellet schon von selbst aus dem Erwiesenen, dass das Karakteristische der Idealität und Schönheit entgegengesezt ist, und dieselben einschränkt; dergestalt dass beide in eben dem Masse abnehmen und schwinden, in welchem das Karakteristische Oberhand gewinnt. Je mehr besondere Bestimmungen sich in dem Karakter einer Gestalt vereinigen, oder mit andern Worten: je individuel-karakteristischer die Gestalt wird, um so niedriger wird ihre Idealität, um so geringer ihre Schönheit, bis beide zulezt unter dem Individuellen und Karakteristischen völlig verschwinden.

So steigt das Ideal, und mit ihm die Schönheit, in den Kunstdarstellungen der Alten von der höchsten Reinheit und Göttlichkeit in den Gestalten eines Apollo, eines Bachus, eines Merkur, eines Antinous, eines Herkules, eines Dioskuren, eines Ringers, Kriegers, Fauns und noch gemeinerer Karaktere, die sich nur noch blos durch das idealische Prinzip der durchgehenden Karaktereinheit, und der

Vermeidung des Zufälligen der wirklichen Natur, über dieselbe erheben, zu immer beschränkteren Karakteren herab, in denen das karakteristische Prinzip immer mächtiger, das idealische hingegen immer schwächer wird.

So gränzen die unteren Stufen des Kunstideales an die volkommeneren Bildungen der Natur; obgleich das idealische Prinzip das in jener, und das individuelle Prinzip das in dieser herscht, zwischen Natur und Kunst immer eine Kluft erhalten, die nur durch eine fehlerhafte Vermengung und Vermischung beider Prinzipien in der neueren Kunst zum grösten Nachtheile derselben so häufig überschritten worden ist, und noch immer überschritten wird, weil unsere Künstler weder von der Natur noch vom Ideale, noch von der Kunst selbst, die sie treiben, einen richtigen Begrif haben.

Dass das Karakteristische, weit entfernt die Quelle des Kunstschönen, oder gar das Kunstschöne selbst zu seyn, vielmehr durch sein Übergewicht die Schönheit ver-

drängt, kan uns auch die Beobachtung der Natur lehren. Ihre schönsten Bildungen sind selten sehr karakteristisch, und ihre sehr karakteristischen Bildungen sind selten schön. Jene nähern sich, soviel das Individuelle der Natur sich dem Algemeinen zu nähern vermag, in ihren regelmässigen Formen dem Ideale; diese in ihren karakteristischen Formen gehen oft in Karikatur über. Karikatur der Gestalt aber ist nichts anders, als das Verschwinden der an jedem Individuum erscheinenden Gattungsform unter den übertriebenen Abweichungen des Karakteristischen. In der Karikatur scheint der Naturzwek der menschlichen Bildung durch entgegengesezte zufällige Bestimmungen gehindert und aufgehoben; und mit dem Unterliegen der Gattungsform unterliegt auch die Schönheit diesen Verzerrungen. Darum ist auch eine Karikatur nie schön, so sehr sie in anderer Hinsicht gefallen und belustigen mag; und die Zerrbildnerei (der Sache sei das Wort angemessen) ist eine dem wahren Zwecke der Kunst, der schönen Darstellung des Ideals, gerade

entgegenstrebende Verirrung und Ausartung derselben.

Wir haben bisher den Begrif des Karakteristischen blos in Beziehung auf die Gestalt, also noch nicht in seinem ganzen Umfange, betrachtet. In seiner algemeinsten Bedeutung ist es das eigenthümliche und auszeichnende Merkmal eines Dinges, oder wenn dergleichen Merkmale mehrere an ihm vorhanden sind, der Inbegrif derselben, wodurch es sich, sowohl seiner Gattung und Art, als seiner individuellen Beschaffenheit nach, von anderen Gattungen, Arten und Individuen unterscheidet.

Das Karakteristische beschränkt sich also nicht auf die blosse Gestalt und den fisiognomischen Karakter derselben, sondern auch auf alle übrigen Arten des pathognomischen und mimischen Ausdruks. Es beschränkt sich ferner, eben so wenig als Idealität und Schönheit, blos auf die Menschengestalt, sondern erstreckt

sich auf alle Gegenstände der Kunstdarstellung und deren Eigenthümlichkeiten. Jede Gattung von Thieren, jede Art von Gewächsen, jeder Gegenstand der organischen und unorganischen Natur hat seinen eigenthümlichen Karakter, und der wahre Ausdruk desselben in der Kunst ist das Karakteristische ihrer Darstellungen.

Sind nun diese Gegenstände in ihrem algemeinen oder Gattungskarakter keiner Wohlgestalt, keiner Schönheit fähig, oder haben sie etwas derselben widerstreitendes, so können auch die individuellen Darstellungen derselben keine objektive Kunstschönheit zeigen, so karakteristisch die Nachbildungen übrigens seyn mögen. Die Darstellung eines solchen Gegenstandes kan durch ihre Wahrheit, durch die Kunst der Nachahmung gefallen, aber nicht durch Schönheit. Hat das Kunstwerk Schönheit, so gehört diese nicht dem Gegenstande an, sondern blos der Form der Darstellung; es ist die Art der Kunstschönheit, die wir oben unter dem Beinamen der äusseren, subjektiven erklärt haben.

Wenn nun die Übereinstimmung einer Darstellung mit ihrem Gegenstande, oder mit der Vorstellung desselben, die Wahrheit der Darstellung ausmacht, so sieht man leicht ein, dass, man mag die Sache drehen und wenden wie man wil, durch den Ausdruk des Karakteristischen eigentlich nur die Kunstwahrheit, nie die Kunstschönheit einer Darstellung bewirkt werden kan. Ja wenn auch die Schönheit mit in den Begrif des Gegenstandes gehört, und einen Bestandtheil seiner Individualität ausmacht, so ist dieselbe doch, wie gezeigt worden, von dem Karakteristischen so wesentlich verschieden, dass sie ohne Verwirrung der Begriffe nicht füglich mit in den Begrif desselben hineingezogen werden kan. Der Karakter eines Gegenstandes ist eben so Theil seiner Individualität, als die Schönheit desselben, und wird auch die Schönheit durch den Karakter modifizirt, so bleibt sie doch immer eine für sich bestehende von dem Karakter wesentlich verschiedene Eigenschaft des Gegenstandes. Die nähere Betrachtung des Karakteristischen der beiden

anderen Arten des Ausdruks wird diese Verschiedenheit beider Eigenschaften noch deutlicher ins Licht setzen.

Der pathognomische Ausdruk macht die Gemüthsstimmung der Person in der Stellung und in den beweglichen Zügen oder Mienen der Bildung sichtbar, und ist, so wie die Zustände die er darstellt, vorübergehend. Er wird auf eben die Weise, wie wir an dem fisignomischen Ausdruk gesehen haben, idealisch behandelt.

Jeder Affekt, jede Leidenschaft, hat einen eigenthümlichen Karakter, einen Ausdruk, der den Gemüthszustand, dessen sichtbares Bild er ist, von jedem anderen Gemüthszustande unterscheidet, und der durch das simpathetische Gefühl verstanden wird. Dieser Ausdruk erscheint aber an jedem Individuum, sowohl durch den äusseren, fisiognomischen, als durch den inneren, fisischen und ethischen Karakter, deren Bild jener ist, anders modifizirt. Dass dennoch der Ausdruk jedes Affekts und jeder Leidenschaft, so mannigfaltig gemischt, schattirt

und verschieden er sich zeigen mag, dieser Verschiedenheit ungeachtet seinen bestimten und algemeinen Karakter habe, davon überzeugt uns nicht nur das Gefühl unmittelbar, indem es den verschiedenen Ausdruk eines und desselben Affekts an mehreren Individuen sogleich wahrnimt und versteht; sondern auch Beobachtung und Nachdenken hat die, welche den Ausdruk der Sele an der Gestalt zum Gegenstande ihres besonderen Studiums machten, die bildenden Künstler, die Schauspieler und Psichologen, die karakteristischen Merkmale des Ausdruks für jede Leidenschaft, für jeden Affekt finden, bestimmen, und kunstmässig nachahmen gelehrt. Ja man hat bereits, wie mit der Fisiognomik, so auch mit der Mimik, Versuche gemacht, sie auf Regeln zu bringen, und der Kentnis sowohl als der Kunst ihres Ausdruks wissenschaftliche Regeln unterzulegen. Durch Beobachtung belehrt wissen wir, wie jeder Affekt, jede Leidenschaft sich überhaupt ausdrükt; wir fühlen die mannigfaltigen Mischungen derselben, und den Grad ihrer Stärke durch den ver-

hältnismässigen Grad ihrer Lebhaftigkeit im Ausdruk. Aber nicht jedes Menschen Äusseres ist ein so reiner und treuer Spiegel seiner Gemüthszustände; nicht jede Gestalt drükt ihr Inneres so bestimmt, wahr und verständlich aus, als es ausgedrükt werden solte, um kunstmässig zu erscheinen. Darum mus auch hier die Kunst, welche immer nach dem Algemeinen, nach dem Höchsten und Vollendeten streben sol, sich über das Individuelle der wirklichen Natur erheben, und für den Ausdruk jedes Gemüthszustandes die ihm wesentlich eigenthümlichen, karakteristischen Zeichen wählen; aber zugleich modifizirt nach dem Karakter der Person, an welcher diese Stimmung erscheint.

Jeder Karakter, jedes Alter, jeder Stand, jedes Temperament, jedes Geschlecht, jeder Grad der Kultur hat seine eigenthümliche Modifikazion des Ausdruks der in der menschlichen Natur gegründeten und, aller jener zufälligen Verschiedenheiten ungeachtet sich im Wesentlichen immer gleich

bleibenden, Triebe und Regungen des Gemüths. Der Held äussert seine Betrübnis, seine Freude, seine Liebe, seinen Has, anders als der gewönliche Mensch, der Greis anders als der Jüngling, das Weib anders als der Mann; dennoch ist es in allen dieselbe Regung, derselbe Affekt, dieselbe Leidenschaft, so verschieden auch ihre Äusserungen sind.

In diesen Modifikazionen zeigt der Ausdruk jeder Leidenschaft, jedes Affekts nicht allein das, was ihm seinem Wesen nach eigen, und allen Individuen gemein ist; sondern er erhält auch zugleich die Individualität, welche dem besondern Karakter, an dem er sich äussert, angemessen ist. So kan und sol der Künstler den pathognomischen Ausdruk idealisch behandeln. Er sol den Affekt, die Leidenschaft, in ihren wesentlichen Merkmalen darstellen, wie sie sich an dem Menschen, den verschiedenen Karakteren und Lagen desselben gemäs, äussern; nicht wie sie zufällig an diesem oder jenem Individuum erscheinen.

So hätten wir hier nun zwar das Idealisch-Karakteristische des pathognomischen Ausdruks aus dem Wesentlichen desselben entwickelt; aber zur kunstmässigen Darstellung fehlt ihm noch die schöne Form, in der jedes Ideal und jeder Ausdruk an demselben, sich darstellen sol. Vergebens würden wir auch hier die Schönheit im Karakteristischen aufsuchen; nur in dem algemeinsten Zustande des menschlichen Gemüths, in der rein humanen Stimmung desselben, können wir die Schönheit finden, welche den Ausdruk besonderer Stimmungen und Zustände begleitet.

Der Ausdruk einer besonderen, vorübergehenden Gemüthsstimmung kan nur in so fern schön seyn, als eine bleibende schöne Stimmung im Gemüthe vorhanden ist, welche sich allen vorübergehenden Zuständen desselben mittheilt und sie begleitet. Wir wissen schon dass der Zustand des freien Gleichgewichts aller Gemüthskräfte dem Ideale der menschlichen Natur am angemessensten und in

dem idealischen oder generischen Grundkarakter derselben nothwendig begründet ist, und dass in diesem harmonischen Verhältnisse die Schönheit des Karakters beruhet. Eben dieses Verhältnis begründet auch die schöne Gesinnung, die als bleibende Stimmung alle vorübergehenden Stimmungen des Gemüths begleitet. Der verschiedene Ausdruk der vorübergehenden Gemüthszustände kan also nur in sofern schön erscheinen, als er von dem Ausdrucke einer bleibenden schönen Stimmung begleitet und getragen wird, welche sich als die algemeine Form des schönen Ausdruks jeder andern Stimmung eben so anschmiegt, wie die idealische Schönheit der Gestalt jedem diese modifizirenden Karakter.

Ein gleiches Verfahren fodert auch der mimische Ausdruk, der in engster Bedeutung des Wortes (in der weiteren begreift man auch den pathognomischen mit darunter) nur in den wilkürlichen Bewegungen, in dem Mienen- und Geberdenspiele handelnder Gestalten

erscheint und m o m e n t a n ist; obgleich der Moment des mimischen Ausdruks in der Natur sowohl als in der Kunst festgehalten werden kan.

Wie am pathognomischen Ausdruk gezeigt worden, so können auch mehrere Personen einen und denselben Zwek auf verschiedene Weise ausführen, und dadurch den mimischen Ausdruk einer und derselben Handlung auf mannigfaltige Weise modifiziren. Die Art und das Mass der Bewegung in der Handlung, durch die ein bestimter Zwek erreicht werden sol, können unendlich verschieden seyn. Aber diese verschiedenen Modifikazionen des mimischen Ausdruks bei einer und derselben Absicht enthalten, ihrer Verschiedenheit ungeachtet, Etwas, das ihnen w e s e n t l i c h und g e m e i n s c h a f t l i c h eigen ist, und wodurch sie als Zeichen einer und derselben thätigen Äusserung der Sele erkant werden. Dies ist das K a r a k t e r i s t i s c h e d e s m i m i s c h e n A u s d r u k s in jeder Handlung.

Unter den verschiedenen möglichen Arten

des mimischen Spieles, durch welche ein und derselbe Zwek ausgeführt, eine und dieselbe Absicht ausgedrükt werden kan, diejenige zu wählen, welche den eigenthümlichsten, verständlichsten und vollständigsten, mit einem Worte den karakteristischten Ausdruk dieses Zweks, dieser Absicht gebe, ist das Problem des bildenden Künstlers und des Pantomimen; und durch eine solche Behandlung des mimischen Ausdruks erhält die Darstellung auch in diesem Falle idealische Wahrheit.

Die Schönheit des mimischen Ausdruks geht mit der Schönheit, welche die anderen Arten des Ausdruks begleitet, aus einer und derselben Quelle hervor, nämlich aus der schönen Stimmung des Gemüths, welche in der freien Harmonie seiner Kräfte gegründet ist und jede seiner Äusserungen begleitet.

Diese innere Schönheit des Karakters oder der Gesinnung, welche, als dauernde Stimmung des Gemüths, mit dem Ausdrucke bestimter Zustände und Handlun-

gen an der Gestalt und den Bewegungen derselben erscheint, und in dieser Erscheinungsart Grazie heist, ist eben so, wie die reine Schönheit der Gestalt, verschiedener Modifikazionen fähig, welche durch den ästhetischen Grundkarakter des Geschlechts und des Individuums bestimmt, und je nachdem sie sich zum Reizenden oder zum simpathetisch-rührenden, oder zum Erhabenen hinneigen, Liebreiz, Anmuth, Würde genant werden.

Auf diese Weise sieht man, wie alle Arten des Ausdruks und der sie begleitenden Schönheit wie eine Kette zusammenhangen, und wie eine aus der andern hervorgeht. Der Karakter trägt die Stimmung, aus der Stimmung gehen die Handlungen hervor; eben so trägt der fisiognomische Ausdruk den pathognomischen, und dieser den mimischen; so entspringt die Schönheit des mimischen Ausdruks aus der Schönheit der Gesinnung, und diese hat ihre Grundlage in dem algemeinen Karakter der Menschheit, der dem besonderen Karakter zum Grunde liegt; und

das idealische Prinzip der Läuterung des Wesentlichen und Algemeinen von dem Zufälligen und Individuellen verbindet sie mit dem Ideale der Gestalt zur kunstmässigen Einheit der Darstellung. So verarbeitet die idealisirende Einbildungskraft jeden rohen Stof, den die Natur ihr darbietet, zu neuen, edleren, volkomneren Schöpfungen; und dieses Prinzip der Idealität herscht so duschgängig in der alten Kunst, dass es auch die geringfügigsten Gegenstände, die niedrigsten Begriffe über das Gemeine der Wirklichkeit erhebt, und selbst in Bildnissen die nach dem Leben kopirt sind, sich nicht verläugnet. Wir wären darum auch nicht abgeneigt, das Prinzip der Idealität, so wie es hier entwickelt worden, als das Grundgesez der alten Kunst aufzustellen. Wahrheit und Schönheit müsten dabei als der zu idealisirende Stof vorausgesezt werden.

Auf jeden Fal haben wir nun in den bisherigen Untersuchungen zur Gnüge gesehen, dass das Karakteristische in Gestalt

und Ausdruk immer aus der näheren Bestimmung und Beschränkung des Algemeinen durch das Besondere, — das objektive Kunstschöne hingegen, in sofern es den karakteristischen Gestalten anhängt, und den Ausdruk derselben begleitet, immer aus dem schönen Ideale, oder aus der in dem Ideale der Menschheit als wesentliches Merkmal derselben enthaltenen Idee des Schönen hervorgeht; dass also das Karakteristische und das Kunstschöne keinesweges einerlei, noch eines Ursprunges, sondern zwei, ihrem Wesen sowohl als ihrem Ursprunge nach verschiedene, in den idealischen Darstellungen der Kunst einander wechselseitig beschränkende, Eigenschaften derselben sind.

Wenn man die Frage aufwürfe: Wo erscheint das Karakteristische stärker und volkommener? in der Natur oder in der Kunst? in der individuellen oder in der idealischen Nachahmung? so liesse sich darauf antworten: Unstreitig zeigt das Karakteristische sich stärker und auffal-

lender in der Natur, als in der Kunst; und in der individuellen Nachahmung stärker, als in der idealischen; nur nicht volkommener. Um sich von dem lezten zu überzeugen, darf man nur die besten Werke der neueren Kunst, die Werke der alten Meister, eines Leonardo da Vinci, Rafael, Dürer, Holbein und der Niederländer, mit den Werken der alten Kunst vergleichen. Auch haben alle die, welche in Kunstwerken blos das Karakteristische, oder die Wahrheit des individuellen Ausdruks suchen und schätzen, längst die Bemerkung gemacht, dass nur moderne Werke diesem Geschmacke am Individuel-Karakteristischen Genügen leisten; die alten Bildwerke und Gemälde hingegen, mit jenen verglichen, ihrem Sinne leer und ausdrukslos erscheinen, und ihr Interesse unbefriedigt lassen; und die so Urtheilenden machen bei weitem den grösten Theil des Kunstpublikums aus. Es liegt ihrem Urtheile eben das Prinzip zum Grunde, das bei Werken der dramatischen Kunst den Geschmak und das Urtheil des gros-

sen Haufens leitet, der sich durch die Darstellungen des wirklichen Lebens mit allen seinen Gemeinheiten und Armseligkeiten in den Theaterstücken eines Goldoni, Ifland und Kotzebue mehr ergezt und befriedigt fühlt, als durch die idealischen Darstellungen eines Alfieri, Göthe und Schiller, oder durch die in hoher Kunstvollendung mit den antiken Bildwerken auf gleicher Stufe des Ideals stehenden Tragödien der Alten, weil sein ungebildeter Sin eines höheren Kunstgenusses unfähig ist.

Was gewint nun die Kunst durch das Idealisiren des Karakters, wenn, wie wir bereits gesehen haben, die individuelle Wahrheit, die doch ein so grosses Interesse erregt, dadurch aufgehoben wird? Kan sie dieselbe durch etwas Besseres ersetzen?

Dadurch dass die Kunst das Individuelle wirklicher Gegenstände darzustellen vermeidet, und dieselben auf die oben angezeigte Weise in Form, Karakter und Ausdruk idealisch behandelt, verlieren sie nichts von ihrem Wesentlichen;

sondern nur die Zufälligkeiten, welche demselben in der wirklichen Individualität immer anhängen, werden vermieden; die Schranken werden entfernt, welche in der Natur den volständigen Ausdruk ihrer Zwecke hindern, und der eigenthümliche Karakter des Gegenstandes trit um so reiner hervor. Dieser Karakter wird durch die Scheidung von allem was nicht zu seinem Wesen gehört, und durch die Vereinigung seiner in vielen Individuen zerstreuten Merkmale in ein idealisches Individuum, durchaus reiner, bestimmter ausgedrükt, und durch die ganze Bildung volständiger, harmonischer durchgeführt, also in jeder Hinsicht volkommener dargestellt, als er, in den Schranken der wirklichen Individualität, je an einem Einzelwesen der Natur erscheinen kan.

Ein solches Idealbild ist ein nur durch Kunst mögliches Individuum, welches nichts Zufälliges und mehr Wesentliches enthält, als irgend ein Individuum der Natur enthalten kan; woraus also

nothwendig folgt, dass die idealische Darstellung eines Naturgegenstandes den Zwekbegrif oder das Wesen desselben bestimmter, reiner, volständiger, also auch mit grösserer Wahrheit seines eigenthümlichen Karakters, ausdrükt, als es die treueste Nachahmung eines wirklichen Individuums vermag. Die individuelle Nachahmung gleicht immer nur einem Wesen der Gattung. Das Wesentliche, das auch in jedem Individuum der Natur enthalten ist, trit zurük und verliert sich in dem Zufälligen der Individualität, so dass wir nur diesen, nicht jenes, darin wahrnehmen. In der idealischen Nachahmung hingegen trit das Karakteristische von dem algemeinen Karakter der Gattung getragen, rein hervor, und wenn gleich ein solches Bild keinem wirklichen Individuum ähnlich sieht, so stellt es dafür das Bild eines besonderen Artbegriffes in der Gattung, oder eines idealischen Individuums dar. Dies ist denn auch die Ursache, dass für den ungebildeten Kunstsin, der sich nie zur Anschauung des Algemeinen erhoben hat, jede ideali-

sche Gestalt etwas Fremdes, ihm Unverständliches hat, weil er nicht gewohnt ist, die Gattung im Individuum, sondern immer nur das Individuum in der Gattung zu sehen.

Eben hierin liegt der wesentliche Unterschied zwischen dem Individuel-Karakteristischen der Natur, und der ihm entsprechenden gemeinen Nachahmung, und dem Idealisch-Karakteristischen der Kunst, oder der freien, genialischen Nachahmung. Und wir würden die Entgegensetzung beider noch auffallender bemerken, wenn wir mehr Gelegenheit hätten, nakte Gestalten zu sehen und zu vergleichen. Da würden wir finden, wie höchst selten, vielleicht nie, ein Karakter durch alle Theile der Gestalt eines wirklichen Individuums durchgeführt ist; wie unvolkommen und mangelhaft also die Natur in dieser Hinsicht immer ist, und wie weit volkommener dagegen die Kunst sich auch im idealischen Karakterausdruk zeigt, da sie mit Bewustsein, und ohne Störung durch andere Hin-

dernisse, ganz auf ihren Zwek hinarbeiten kan. Jezt sehen und kennen wir blos die Fisiognomien der Gesichter; und da in diesen der Karakterausdruk am beseltesten, und gleichsam aus der ganzen Gestalt konzentrirt erscheint, so nimt ein ungebildeter Sin in ihnen nur die Stärke, nicht die Unvolkommenheit des individuellen Karakterausdruks, wahr; aber der Gegensaz der wirklichen Natur mit dem Ideale erscheint darin nicht weniger auffallend.

Dies führt uns auf den Unterschied zwischen einem wirklichen Individuum der Natur, und einem idealischen Individuum der Kunst.

Da alle Menschen im Wesentlichen einen und denselben Gattungskarakter haben, der alle das Wesen der Menschheit ausmachenden Anlagen und Eigenschaften in sich begreift, dergestalt, dass keinem menschlichen Wesen eine dieser Anlagen und Eigenschaften gänzlich mangeln, und hinwiederum kein Mensch eine Anlage haben kan, die allen übrigen fehlte: so ist das Entstehen verschiedener Arten

in der Gattung nur dadurch möglich, dass das in dem Gattungsbegriffe der Menschheit im völligen Gleichgewichte gedachte Verhältnis dieser ursprünglichen Anlagen und wesentlichen Eigenschaften zu einander und zum Ganzen verschiedener Modifikazionen fähig sei. Solche Modifikazionen können aber bei mehreren Individuen auf gleiche oder ähnliche Weise stat finden, und sich an ihrer Bildung durch ähnliche Verhältnisse und Karakterzüge ausdrücken. Dies giebt ihnen einen gemeinschaftlichen Karakter, der sie zu einer besonderen Art in der Gattung macht. Solcher Arten kan es so viele geben, als sich verschiedene Modifikazionen des Verhältnisses der ursprünglichen Anlagen an der Gestalt karakteristisch ausdrücken.

Da aber in der Wirklichkeit eine unendlich mannigfaltige Wechselwirkung und gegenseitige Beschränkung der Naturkräfte unmöglich macht, dass mehrere, ja nur zwei Individuen sich völlig gleichförmig bilden und entwickeln, so entsteht durch das Zusammenwirken so mannigfaltiger innerer

und äusserer Umstände auf die Entstehung und Entwickelung der einzelnen Wesen, eine unendliche Menge zufälliger Abweichungen von der Normalform, und individueller Eigenthümlichkeiten neben dem Karakter der Art und der Gattung, welche, weit entfernt diese hervorzuheben, sie vielmehr einschränken, verunreinigen, ja oft entstellen, und dagegen ihr zufälliges individuelles Gepräge der Gestalt desto stärker aufdrücken.

Nun vermeidet aber die Kunst in ihren idealischen Darstellungen alles blos Individuelle und Zufällige und stellt nur das W e s e n t l i c h e des K a r a k t e r s, d. i. die durch gewisse bedeutende Abweichungen von der Normalform bewirkten Modifikazionen des Ideals, in einer durch die ganze Gestalt zwekmässig durchgeführten Einheit dar; woraus also erfolgt, dass das i d e a l i s c h e I n d i v i d u u m eigentlich nur einen z w i e f a c h e n Karakter an sich trägt, nämlich den der G a t t u n g, und den einer b e s o n d e r e n A r t in derselben, wärend das wirkliche Individuum einen

dreifachen Karakter hat, nämlich den der Gattung, der Art und der Individualität.

Das idealische Individuum steht also immer eine Stufe höher, als das wirkliche; und dies findet nicht nur bei den höchsten, sondern auch bei den niedrigsten Arten des Kunstideales stat. Nur in den Fällen, wo mehrere idealische Individuen durch einen höheren gemeinschaftlichen Karakter eine besondere Klasse von Idealen bilden, entsteht auch in der Kunst eine ähnliche Unterabtheilung von Gattung, Art, und Individuum; aber desungeachtet bleiben ihre Individuen immer eine Stufe über der wirklichen Natur erhaben. So z. B. bilden das Götterideal und das Heroenideal zwei solche besondere Klassen, in denen die verschiedenen Götter- und Heroengestalten als eben so viele Individuen einer besonderen Art in der Gattung anzusehen sind, deren jedes neben dem algemeinen Karakter des Ideals, und dem besonderen des Götter- oder Heroenideals, noch seinen individuellen Idealkarakter hat.

Dies scheint aber nur bei solchen Idealwesen stat zu finden, die, so wie die Götter und Heroen der Grichen, über den Normalbegrif der Menschheit um eine halbe oder ganze Stufe erhoben, und durch mehrere individuelle Karaktere verschieden sind. Hier liegt, wenn man so sagen kan, die Art über der Gattung, oder vielmehr die Gattung selbst ist noch eine Stufe höher getreten, und hat so ihre Sfäre erweitert.

Andere Wesen solcher Art, wo mehrere durch einen gemeinschaftlichen Begrif zu einer Klasse gehören, deren individueller Karakter aber, weil er mehr geistige als fisische Modifikazion ist, nicht wohl sichtbar an der Gestalt ausgedrükt werden konte, z. B. die Musen, Flusgötter, Nimfen, Horen, Grazien, Parzen haben darum die alten Künstler blos durch Attribute zu unterscheiden gesucht. Ausserdem stellt jedes idealische Individuum der Kunst eine besondere Art in der Gattung dar, z. B. das Faunen-, Ringer-, Krieger-, Amazonen-Ideal etc. wo

die verschiedenen Darstellungen eigentlich nur als Nachbildungen eines und desselben Tipus zu betrachten sind. Eben so stellt auch in den idealischen Thierbildungen der Löwe, das Pferd, der Stier, der Eber u. a. die ganze Gattung im Individuum dar.

Daraus erhellet denn auch die Nothwendigkeit eines bestimmten Tipus, oder Musterbildes für jeden Idealbegrif der Kunst. Denn, wie ein bestimmter Begrif nur durch dieselben Merkmale gedacht werden kan, so kan auch ein bestimmt gedachter Karakter nur durch dieselben Formen und Verhältnisse ausgedrükt werden. Ist nun einmal das Bild gefunden, das den Karakter völlig und erschöpfend ausdrükt, so ist auch die Darstellung desselben vollendet, und es bleibt das Vorbild aller folgenden Darstellungen desselben Gegenstandes, so wie ein Individuum der Natur das Vorbild aller Abbildungen desselben ist. Jede Abweichung von dem Tipus eines Idealbegriffes würde die Wahr-

heit oder Karakteristik der Darstellung verletzen. Und in der That, wir müssen noch mehr den genialischen Verstand der Grichen, als ihren Schönheitssin bewundern, dass sie mit solcher Sicherheit die Grundzüge jedes Karakters in der Natur zu erkennen und idealisch zu vereinigen gewust, und dass sie dieses Sistem durch den ganzen mithischen Kreis ihrer Kunst mit solcher Stetigkeit und Konsequenz durchzuführen vermocht haben. Wie sehr unterscheidet sich in diesem einzigen Zuge die alte Kunst von der neuen, die kaum für einen oder den andern Karakter ein Vorbild aufgestellt, und wo dies auch geschehen, doch dasselbe weder durchgängig genau bestimmt, noch zur idealischen Volkommenheit und Schönheit ausgebildet, noch in ihren Darstellungen unwandelbar befolgt hat. Jenes durchaus sistematische Verfahren gab der alten Kunst ihren festen, stets auf einer Bahn nach einem Ziele fortschreitenden Gang, so wie hergegen in dem Mangel desselben der schwankende, nach allen Richtungen von

der rechten Bahn abirrende Gang der neueren Kunst gegründet ist.

Aus den bisherigen Untersuchungen erhellet, dass jede idealische Darstellung oder jedes Kunstideal drei Bestandtheile enthält, nämlich: Idealität, Schönheit und Karakter. Durch die Idealität wird die Gestalt des Individuellen der wirklichen Natur entledigt, und zur Gattungsform erhoben. Die Schönheit, als wesentlicher Bestandtheil des Gattungsbegriffes, erscheint immer an dem Ideale und begleitet dasselbe in jeder Kunstdarstellung. Der Karakter endlich individualisirt wiederum auf eine für die Kunst zwekmässige Weise die Idealgestalt, und giebt ihr Inhalt, Bedeutung und einen bestimmten, karakteristischen Ausdruk.

Wir wissen ferner, dass der Karakter sowohl das Ideal, als die Schönheit desselben näher bestimmt und nach sich modifizirt; dass also in allen Werken der Kunst, die bestimmte Begriffe darstellen,

sowohl die Idealgestalt als die ihr anhängende Schönheit durch diese Begriffe bedingt ist. Dies gilt sowohl für die innere, objektive Kunstschönheit, welche dem idealischen Gegenstande, als für die äussere, subjektive, welche der Darstellung anhängt. Darum kan auch nur jeder Gegenstand, so wie jede Darstellung in seinem Begriffe oder Karakter schön seyn; und so hat jedes Kunstideal durch seinen eigenthümlichen Karakter auch seine eigenthümliche Schönheit, d. h. die Schönheit des Ideals ist in demselben mit dem Ideale selbst durch den Karakter, welcher den unterliegenden besonderen Begrif des Kunstideales ausdrükt, auf eine eigenthümliche Weise modifizirt; und es ist eine unstreitige Wahrheit, dass in allen Werken der Alten sich ein bestimmter, dem unterliegenden Begriffe angemessener Karakterausdruk offenbart, und dass nicht blos jede Gestalt, sondern auch jede thätige oder leidende Situazion, jede Empfindung, jede Handlung ihren bestimmten karakteristischen Ausdruk hat; „dass der Gott

als Gott, der Held als Held, der Mensch als Mensch gebildet ward; dass jeder Gott seine bestimmten Formen bis in die individuelsten Theile hat, vom schönen Apollo und Merkur an, bis auf den misgestalteten Vulkan und Pan, vom Neptun und Bachus an, bis auf den hornhäutigen Triton und den glazköpfigen, schwamfleischigten, beharten Silen; von der Venus und Diana an, bis auf die schlangenharigen Gorgonen und Furien, bis auf die Sirenen mit gefiederten Beinen und pferdegestaltigen Centaurinnen; dass die Heroen sich durch Form und Stellung eben so unter sich unterscheiden, als sie einerseits von den Göttern, anderseits von den Menschen unterschieden sind" etc. — Alles dies, und was der oben angeführte Verfasser der Aufsätze: Über das Kunstschöne, und über den Laokoon in den Horen sonst noch zur Unterstützung seiner Behauptung, dass die Karakteristik das Grundgesez der alten Kunst gewesen sei, anführt, kan man sehr wohl zugeben, ohne darum jene Behauptung selbst gegründet zu finden. Hätte derselbe blos

behauptet, dass die Karakteristik ein Hauptgesez oder Grundsaz der alten Kunst gewesen sei, so würde dies der Wahrheit gemäs seyn, und niemand würde dagegen etwas einwenden können; aber dass sie das oberste, das ganze Grundgesez der alten Kunst gewesen, oder dass sie je das ganze das höchste Prinzip der bildenden Kunst seyn könne und solle, wird als eine einseitige Behauptung bei jedem Widerspruch finden, der das Wesen der Kunst selbst und die alten Bildwerke mit ästhetischem Kunstsinne und filosofischem Geiste prüfend betrachtet. Überhaupt würden ja die Wörter schön und Schönheit als völlig bedeutungsleere und unnütze Wörter aus der bildenden Kunst zu verbannen seyn, wenn ihre Schönheit blos im Karakteristischen bestände.

Karakteristik kan immer nur den richtigen Ausdruk des Begriffes, oder die Wahrheit der Darstellung enthalten. Aber die Darstellung des Begriffes ist noch nicht das Ganze einer Kunstdarstellung; es gehören auch noch Idea-

lität und Schönheit dazu, zwei andere von der Karakteristik wesentlich verschiedene Eigenschaften, die, da sie höher als der Karakter, im Algemeinen oder in der Idee liegen, die durch den Begrif blos näher bestimmt wird, auch nie durch das Karakteristische allein erreicht, noch in dem Begrif desselben enthalten seyn können.

Wahrheit und Karakteristik sind also weder der ganze, volständige, noch auch der höchste Zwek der Kunst; zu ihr mus noch die Idealität der Form und die Schönheit der Darstellung hinzukommen. Erst durch diese erhält das Kunstwerk seine ästhetische Zwekmässigkeit. Dieser gefälligen, kunstmässigen Erscheinungsart sol die Wahrheit der Darstellung untergeordnet seyn; eben so wie die Schönheit der Gestalt noch über die Richtigkeit und Zwekmässigkeit derselben erhaben ist. Ja, die subjektive oder äussere Kunstschönheit läst sich ohne diese Unterordnung überhaupt nicht einmal denken. Aber die Wahrheit

der Darstellung sol auf solche Weise untergeordnet seyn, dass sie dadurch keine Einbusse erleidet, sondern ungeschwächt, in der vollen Bestimtheit, Eigenthümlichkeit und Stärke des Ausdruks, welche der Begrif des Gegenstandes fodert, die Form erhält, durch welche das Ganze als ein schönes Bild erscheint.

Wären Wahrheit und Karakteristik der Schönheit der Darstellung nicht untergeordnet, so müste diese immer da, wo der Gegenstand an sich nicht schön ist, wegfallen. Denn, wenn der Zwek der Kunst blos auf Wahrheit oder Karakteristik eingeschränkt wäre, so bedürfte das Werk keiner andern Form der Darstellung, der Karakter und die Handlung keines andern Ausdruks als des, der sie am wahresten zur Anschauung brächte, und die schöne Form wäre nicht nur völlig zweklos, sondern sie würde auch, da sie noch höher liegt als die Wahrheit, entweder gar nicht, oder doch zufälliger Weise nur dann stat finden, wenn der Gegenstand sich gerade in einer schö-

nen Form am wahrsten zeigte; dann würde die schöne Form aber nicht der Kunst, sondern dem Gegenstande selbst, also der Natur angehören. Wir haben bereits oben, bei der Erklärung des Kunstschönen, an ein paar Beispielen den Unterschied der Wirkung gezeigt, wenn ein an sich nicht schöner, misfälliger Gegenstand ohne Rüksicht auf Schönheit blos wahr, und wenn er zugleich auch schön dargestellt wird.

Was sol aber in solchen Fällen geschehen, wo Wahrheit und Schönheit einander ausschliessen würden; wo jene keine Schönheit zulassen, diese keine Wahrheit ertragen würde? Ein Gegenstand, der einen der Schönheit und Idealität so widerwärtigen Inhalt hat, dass er selbst entweder jede schöne Form verschmähet, oder durch seinen überwiegend widrigen Eindruk das Gefühl des Schönen vernichtet, sol gar nicht gebildet werden; oder mus er gebildet werden, so zäle man seine Darstellung nicht unter die schönen Kunstwerke. Gegenstände dieser Art sind das durchaus Häsliche und das Ekelhafte.

Beide sind dadurch, dass sie widrige Empfindungen erregen, einander ähnlich, und oft vereint; doch sind sie darin der Art nach verschieden, dass der widrige Eindruk des Häslichen vornemlich durch die Form, — der widrige Eindruk des Ekelhaften hingegen durch die Materie des Gegenstandes bewirkt wird. Das Häsliche darf unter gewissen Umständen, als Dissonanz die sich in der schönen Harmonie des Ganzen auflöst, — das Ekelhafte nie, gebildet werden. Auch das durchaus Unsitliche, Obscöne ist, als dem sitlichen Gefühle widerstreitend von den Darstellungen der Kunst auszuschliessen, besonders wann es mit der Absicht diesen Sin zu beleidigen, gebildet wird. Nur mus man dazu nicht das blos Konvenzionel - Unsitliche rechnen, sonst könte man nach unsern Sitten auch alles Nakte mit darunter begreifen. Nur das, was die Thierheit und blos thierisches Bedürfnis offenbarend und als heilige Zwecke der Natur durch Misbrauch entweihend, das natürliche Gefühl der Scham und Sitte beleidigen kan, ist unsitlich in der Kunst.

Das Kunstschöne ist also von dem Karakteristischen oder der Kunstwahrheit wesentlich verschieden; und weder in diesem allein, noch in jenem allein, sondern in der Vereinigung der idealischen Wahrheit und Schönheit des Inhalts mit der schönen Form der Darstellung besteht der ganze Zwek der Kunst. In dieser Vereinigung beider Zwecke, des Wahren und Schönen ist jenes diesem nothwendig in sofern untergeordnet, als das Wahre sich immer schön darstellen sol. Es ist daher eben so einseitig und fehlerhaft, mit Hintansetzung des Wahren blos nach Schönheit streben, als über das Wahre und Karakteristische die Schönheit vernachlässigen; und eben so einseitig als fehlerhaft ist es auch in der Theorie entweder blos jenes, oder blos dieses als den ganzen Zwek und das volständige Prinzip der Kunst aufstellen. In der Kunst ist das Wahre oder der Karakterausdruk immer die Grundlage des Schönen; so wie die Schönheit wiederum die Blüthe der Idea-

lität und der nothwendige Schmuk des Wahren ist.

Es kan uns nicht schwer werden, aus der Erfahrung zu beweisen, dass die alten Künstler sich nicht auf die blosse Wahrheit und Eigenthümlichkeit jedes Karakters und Ausdruks beschränkt, sondern immer auch zugleich nach dem *schönen* Ausdruk dessen, was sie darstellten, gestrebt haben; dass also das *höchste* Ziel und Streben ihrer Kunst nicht Karakteristik sondern *Schönheit* war. Dies ist schon in dem *Prinzip der Idealität*, das durchgängig in der alten Kunst herschte, nothwendig gegründet; und dieselbe Idee des Schönen, welche die alten Künstler in der Darstellung ihrer Idealgestalten leitete, leitete sie auch in der idealischen Darstellung des Ausdruks und der Handlung dieser Gestalten. Freilich komt, dies zu erkennen, alles auf den *Sin* des Betrachters an, und auf die *Grundsätze*, die er der Entwickelung seiner Anschauungen und Gefühle zum Grunde legt; es komt darauf an, ob er blos die *Wahrheit* eines Kunst-

werks sieht und fühlt, oder ob er, mit dieser zugleich auch die Schönheit, womit sie ausgedrükt ist, und die sich an keinem Kunstwerke begreifen, demonstriren und beschreiben, sondern nur anschauen und fühlen läst, empfindet.

Alle guten Bildwerke des Alterthums, die runden und erhoben gearbeiteten, die einfachen und gruppirten, die ruhenden und handelnden Gestalten zeigen diese Maxime, dieses Bestreben: jeden Gegenstand nicht nur wahr und karakteristisch, sondern auch immer schön darzustellen. Das Prinzip der Idealität setzen wir dabei als das in der alten Kunst durchaus herschende, voraus. Wo die Gestalt in Ruhe ist, da zeigt sie immer eine gefällige Stellung; wo sie handelt da handelt sie immer mit gefälligen Bewegungen; wo eine Gruppe gebildet ist, da giebt sie immer ein gefälliges Bild, und wo der Affekt stürmt, da stralt auch in seinen höchsten Graden die Schönheit, wie ein Sonnenblik durch Gewitterwolken, aus Schmerz und Leiden hervor.

Nirgends ist dieser Schönheitssin der alten Bildner, welcher die Wahrheit in allen Gestalten schön darzustellen wuste, so sichtbar, als gerade in solchen Werken, deren Inhalt die Schönheit auszuschliessen scheint, und wo das Kunstwerk blos durch die gefällige Form der Darstellung schön ist. Diese innige Vereinigung des Schönen mit dem Wahren durch das Prinzip der Idealität ist das Siegel der Vollendung, das, die Werke Rafaels ausgenommen, der neueren Kunst zu mangeln scheint. Wer kan leugnen, dass in dieser nicht manche Darstellungen sehr wahr und karakteristisch sind? aber nur zu oft vermisst man in ihnen bei aller Wahrheit das Prinzip der Idealität oder die Reinheit des Stils, und jenen klassischen Schönheitssin, der die alten Künstler nie, auch wenn sie das Häsliche bildeten, verlies, der ihnen angeboren zu seyn schien, und der auch aus den späteren Werken des Alterthums, welche sich schon dem Verfalle der Kunst nähern, immer noch athmet, weil er zu innig mit dem

Sistem und Stil der alten Kunst verwebt war; — aber noch öfter vermisst man in den Werken der neueren Kunst bei einem leeren Schönheitssinne die Wahrheit.

Unsere heutige Kunst ist meistens nur halb, nur theilweise schön; denn sie ist ein erkünsteltes Kulturprodukt, dessen eigentliches Wesen, dessen wahren Zwek wir nicht zu kennen scheinen; und zu dessen Pflege oft ganz zwekwidrige Mittel, und gerade von denen Instituten, die zu ihrer Erhaltung und Beförderung bestimmt sind, angewandt werden. Kein Wunder daher, dass sie so wenig geniesbare Früchte treibt! Wir wollen bildende Kunst haben; die Grichen hatten sie wirklich; bei ihnen war sie ein natürliches Erzeugnis der Nazionalkultur, und in ihre ganze Verfassung aufs innigste mit verwebt. Wann sie das einst wieder bei uns seyn wird, dann werden vielleicht auch wir eine bildende Kunst haben, die ihrem Zwecke entspricht. Last uns also wenigstens fühlen und richtig erkennen, was wir nicht hervorzubringen vermögen!

Last uns die Schönheit, die wie eine Gottheit uns allenthalben in Natur und Grichenkunst umgiebt, und die wir alle im Anschauen ihrer Werke empfinden, nicht hinweg räsonniren, weil wir sie nicht mit dem Verstande begreifen, und mit Worten nicht beschreiben können!

Sowohl durch die aus dem Wesen und Zwek der bildenden Kunst bisher entwickelten Grundsätze, als durch die Bildwerke des Alterthums anschaulich überzeugt, müssen wir die Behauptung Lessings:

> dass die Schönheit das höchste Ziel und Gesez der alten Kunst gewesen sei,

als wahr und richtig anerkennen; und wir setzen noch hinzu, dass sie es für alle schöne Kunst überhaupt seyn müsse; — ohne jedoch seinen aus diesem Grundsatze gefolgerten, und in der Anwendung unrichtigen Schlüssen auf den Ausdruk des Laokoon, wozu Winkelmanns Beschreibung ihm wahrscheinlich die Veran-

lassung gegeben hat, so wie auf die Ausübung der Kunst überhaupt, beizupflichten. Lessing hat in jenem Satze unstreitig Wahrheit ausgesprochen, obgleich er ihn unrichtig gedeutet hat. Wie wir dies verstehen, wird weiter unten aus der Nebeneinanderstellung des Winkelmannischen, Lessingschen und Hirtischen Kunstprinzips erhellen. Hier bemerken wir nur vorläufig dass Lessing die Mässigung im Ausdruk des Schmerzens, die er aus dem Prinzip der Schönheit erklären wolte, eigentlich hätte aus dem Prinzip der Idealität erklären müssen. Wir wenden uns indessen zur Betrachtung des Laokoon selbst, um unsere oben gegebene Erklärung des Kunstschönen, in sofern es einen an sich nicht schönen Inhalt schön darzustellen vermag, an demselben zu prüfen.

Laokoon ist ein schönes Kunstwerk; aber es ist kein Ideal der Schönheit, auch nicht das höchste Ideal der Kunst, in der Bedeutung die wir mit diesen Worten verbinden, sondern ein

schönes Ideal des höchsten pathetischen Ausdruks von Körperschmerz und Selenleiden, und unstreitig in dieser Art das erste und volkommenste unter den vorhandenen Werken der alten Bildnerei. Weder die Formen des Vaters, noch die der Söhne sind so schön, dass sie ein Ideal der Schönheit ausdrücken könten. Überdies sind sie an jenem zu alternd, und an diesen noch zu unausgebildet, als dass sie die idealische Volkommenheit zeigen könten, welche die Grundlage hoher und reiner Schönheit seyn mus. Auch ist der Gegenstand an sich selbst nicht von der Art, dass er eine hohe idealische Schönheit fodern könte. Indessen drükt doch die Bildung des Vaters immer noch eine kraftvolle mänliche Schönheit und eine sehr edle, würdige Fisiognomie, so wie die Bildung der Knaben die ihrem Alter eigene, noch unentwickelte Jugendschönheit, aus; sie sind in sofern ihrem Begriffe völlig angemessen und, was sich schon von selbst versteht, dem Prinzip der alten Kunst ge-

mäs, soviel ihr Karakter es erlaubt, über das Individuelle der wirklichen Natur erhoben und aufs Ideal gerichtet. Aber diese objektive Schönheit der Bildungen wird von der Stärke des Ausdruks überwogen und gleichsam verschlungen. Dieser ist schreklich und ein Schauer ergreift uns, wenn wir mit theilnehmender Empfindung die Grösse des Leidens ermessen, die aus diesem Marmor spricht. Ohne Zweifel wirkt die Schönheit der Gestalten in dem Eindrucke des Ganzen mit, aber die Hauptwirkung desselben ist doch das Pathetische, das Rührende. Um uns jener bewust zu werden, müssen wir von dem Totaleindrucke der Gruppe zur näheren Betrachtung der einzelnen Gestalten übergehen. Doch ist nicht zu läugnen, dass auch die Gruppe im Ganzen bei aller Macht des tragischen Ausdruks einen schönen Eindruk bewirkt.

Worin liegt nun die Schönheit, die diese Gruppe, des heftigen Ausdruks eines ungeheuern Leidens ungeachtet, zeigt? die, wie ein geheimer Zauber, uns an dasselbe

fesselt, und mit neuem Wohlgefallen befriedigt, so oft wir es betrachten? Gewis nicht in dem Inhalt, denn der ist mehr zurükstossend als gefällig; auch in den Formen und Bewegungen der Figuren nicht; denn die können unter den obwaltenden Umständen keines so hohen Grades der Schönheit fähig seyn, um dem starken Ausdruk des Schmerzens die Wage zu halten. Sie liegt in der Art und Weise, wie der Künstler diesen Vorgang, diesen Moment dargestellt hat; in der schönen Einheit des Bildes.

Es darf uns nicht Wunder nehmen, dass blos die schöne Form des Ganzen eine so mächtige Wirkung haben könne. Aber bei jedem Bildwerke, das mit einem Blicke aufgefasst wird, entscheidet der gefällige Totaleindruk mehr, als die Schönheit der einzelnen Theile, wenn diese zusammen kein schönes Ganzes ausmachen; und es ist eine längst anerkante Wahrheit, dass ein Kunstwerk welches nur schöne Theile hat, nicht schön genant zu werden verdient, wenn ihm

jene Einheit mangelt, durch die das Mannigfaltige schöner Theile zu einem schönen Ganzen wird; dass im Gegentheile weit eher ein schönes Ganzes, der ästhetischen Wirkung unbeschadet, einzelne mangelhafte Theile enthalten kan.

Sichtbar ist auch die ganze Wahl und Anordnung im Laokoon mehr durch den Schönheitssin des Künstlers, als durch das blosse Bedürfnis der Wahrheit geleitet. Ja, es ist nicht einmal wahrscheinlich, dass je eine solche Scene in der Natur sich so malerisch geordnet, so gefällig gruppirt, oder dass der Künstler, wenn es ihm blos um Wahrheit zu thun gewesen wäre, diese Anordnung gewählt haben würde. Die Begebenheit muste nicht gerade so dargestellt werden; der Künstler konte sie auf mehr als eine Weise, und vielleicht noch wahrer, ausdrücken, als hier geschehen ist; er hatte also Freiheit seinem Bilde die Form zu geben, welche ihm die zwekmässigste schien; und er wählte diese, nicht sowohl weil sie ihm das wahreste, als weil sie ihm das kunstmäs-

sigste, das schönste Bild gab. Hätte er blos Wahrheit des Ausdruks beabsichtigt, so hätte er die Umwickelung der Schlangen und das erwürgende Zusammenschnüren ihrer Ringe, die Verdrehungen der Körper und den Ausdruk des Schmerzens in den Gesichtern leicht noch gräslicher bilden können, ohne darum eben in Übertreibungen zu verfallen. Aber der Künstler hat nicht blos den wahren, sondern auch zugleich einen harmonischen Eindruk berüksichtigt, der zwar im höchsten Grade tragisch und pathetischrührend wäre, aber doch durch seine Gräslichkeit das Gefühl des Schönen nicht zerstörte.

In der Wahrheit der Darstellung konte der Künstler sein Talent für den Ausdruk des Affekts und seinen psichologischen Beobachtungssin, — in der Richtigkeit der Formen und des starkbewegten Muskelspiels konte er seine tiefe, gründliche Kentnis des Körperbaues, — und in der Ausführung eines so kunstreich zusammengesezten Werkes seine technische Geschiklichkeit zeigen;

aber in der zwekmässigen Wahl des Moments, und in der kunstmässig schönen Anordnung der Gruppe, in der harmonischen Vereinigung aller Theile zu einem gefälligen Ganzen, zu einem schönen Bilde, hat er seinen Schönheitssin, die hohe Kultur seines technischen und ästhetischen Talents, oder damit wir alle durch den Geschmak zwekmässig vereinigten Fähigkeiten in ein Wort zusammenfassen, seine Kunstweisheit an den Tag gelegt.

Man versuche, sich diese Scene mit aller Wahrheit und Stärke des Ausdruks, aber ohne diese gefällige malerische Anordnung, unter einer anderen Form, die für sich kein schönes Ganzes ausmacht, zu denken, und die Darstellung wird mit dem gefälligen Totaleindruk zugleich den wesentlichsten Theil ihrer Schönheit einbüssen; es wird vielleicht ein sehr ausduksvolles, karakteristisches, aber nicht mehr ein schönes Werk seyn. Alles dies beweiset, dass die Kunstschön-

heit, (die wir die äussere genant haben) an der blossen Form der Darstellung haftet. Des ungeachtet ist, auch so wie diese Gruppe wirklich in schöner Einheit gebildet worden, das Gefühl welches sie erregt, weniger das Gefühl des Schönen, als das der Rührung und Bewunderung, aber von jenem begleitet, und dem Inhalte des Werkes gemäs kan es auch nicht wohl anders seyn. Es bewirkt, wie jedes Kunstwerk hochtragischen Inhalts, eine erhabene Rührung; der herschende pathetische Ausdruk wird von der Schönheit begleitet und getragen.

Und dieses Werk solte nur ein „Produkt der Überlegung und des kalkulirenden Verstandes" seyn? Das kan nur der glauben, dem die bildende Kunst blos durch Wissenschaft geleitete Technik ist. Drei Künstler mögen das Werk, wie es da steht, in Marmor gehauen haben; aber gewis ist das Bild desselben nur in der Sele eines erzeugt, nur von der Hand eines in Thon oder Wachs entworfen worden. Ein so lebendiges, wahr und

tief gefühltes, durchaus harmonisches Werk läst sich nicht durch wechselseitiges Berathen Mehrerer zusammentragen. Nein, auch Laokoon ist ein Erzeugnis genialischer Begeisterung, wie Apollo und Niobe, wie Menelaus und Patroklus, und wie jedes andere ihnen an Ausdruk, Geist und Schönheit ähnliche Bildwerk. Das Genie allein ist im Stande die Summe seiner Beobachtungen, seines Studiums und Nachdenkens so zu neuen organischen Kunstschöpfungen zu verarbeiten; und es erfindet nie ohne Begeisterung. Jedes echtgeniale Bildwerk, das eine Gestalt oder einen Moment darstellt, sei es Statue oder Gruppe, ruhigen oder handelnden Inhalts, hat eine Momentanentstehung in der Einbildungskraft des Künstlers; es ist da, es erscheint dem innern Sinne; es ist in ihm entsprungen; nur die weitere Ausbildung, die kunstmässige Anordnung der Theile, und die äussere Darstellung erfodern Zeit, Überlegung und geschmakvollen Kunstfleis. Jedes nicht auf diese Weise entstandene Bildwerk ist kein echtorganisch erzeugtes,

sondern ein mit nüchtern kalkulirendem Kunstverstand atomistisch und mechanisch zusammengetragenes Werk.

In der obigen Ansicht des Laokoon haben wir den Ausdruk des Schmerzens, über den die Meinungen der Kunstforscher so verschieden sind, vorsezlich übergangen, um demselben einen eigenen Abschnit dieses Aufsatzes zu widmen, und die verschiedenen Meinungen näher zu beleuchten. Vielleicht gelingt es uns auch, einen Gesichtspunkt anzugeben aus welchem die schon oft aufgeworfene, aber noch nie zu befriedigender Entscheidung gebrachte Frage:

> Ob in der bildenden Kunst die Stärke des leidenschaftlichen und pathetischen Ausdruks durch Schönheit gemildert werde? und in wiefern dies geschehen dürfe, oder nicht?

genügender, als bisher geschehen zu beantworten. Wenigstens hoffen wir durch

die bisherigen Untersuchungen über das Kunstschöne im Stande zu seyn, den Ursprung jener Verschiedenheit der Meinungen über den Ausdruk des Laokoon zu zeigen, und darzuthun, dass und warum jede dieser Meinungen einseitig und unzureichend ist, und dass es ein Mittel gibt sie zu vereinigen, und durch ihre Vereinigung zur Wahrheit zu gelangen.

Winkelmann sah am Laokoon einen durch Selengrösse und Geistesstärke gemässigten, — Lessing einen durch Schönheit gemilderten Ausdruk des Schmerzens. Gemildert also schien der Ansdruk Beiden. Hirt dagegen sieht im Laokoon den höchsten Grad von Ausdruk des Schmerzens, wie er nur darzustellen möglich war, und leugnet durchaus jede Mässigung und Milderung desselben. Alle drei stimmen darin überein, dass Laokoon nicht schreiet; aber ihre Ursachen seines Nichtschreiens sind eben so verschieden. Nach Winkelmann schreiet er nicht, weil die Selen-

grösse und Geistesstärke dem Schmerze das Gleichgewicht hält, und den lauten Ausbruch desselben hindert; nach Lessing schreiet er darum nicht, weil das Kunstgesez der Schönheit dem Künstler verbot, ihn schreien zu lassen; nach Hirt schreiet er nicht, weil er nicht mehr schreien kan, weil der erstickende Schmerz bereits seine tödtliche Wirkung auf ihn zu volenden, weil er, am Schlagflus zu sterben, im Begrif ist. Alle drei sahen denselben Gegenstand, denselben Ausdruk; woher nun die grosse Verschiedenheit in der Auslegung des Gesehenen? Es scheint, dass sich hier Kants Ausspruch: nicht die Sinne irren, sondern der Verstand, aufs neue bewährt. Man darf, um den Grund jener Verschiedenheit zu finden, nur das Prinzip betrachten, das jeder von ihnen der alten Kunst, also in diesem Falle auch seinem Urtheile über den Laokoon zum Grunde legt.

Nach Winkelmann war edle Einfalt und stille Grösse das Grundgesez der alten Kunst; diese musten der über-

wiegenden Stärke des Affekts das Gleichgewicht halten und den Ausdruk derselben mässigen. Nach Lessing war Schönheit das erste Gesez der alten Kunst; die Schönheit muste also in pathetischen Darstellungen den Ausdruk des Schmerzens in dem Grade mildern, dass sie durch denselben nicht beleidigt würde. Nach Hirt ist Karakteristik oder „die individuelle Darstellung des Objektes, sowohl nach seinen eigenthümlichen Formen, als nach der Individuelheit der Attitude und des Ausdruckes: wobei die Kunst weder Rüksicht auf körperliche Verschönerungen, noch auf die Milderung des zur Bedeutsamkeit erfoderlichen Ausdruckes nahm," — also Wahrheit der Darstellung in ihrem ganzen Umfange, das Grundgesez der alten Kunst. Diesem Grundgesetze gemäs muste also auch Laokoon den höchsten Grad des schmerzvollen Ausdruckes zeigen; und in der Beschreibung, die Hirt von dieser Gruppe gibt, ist alles zusammengetragen, was sich zu dem höchsten Grade des Leidens unter diesen Umständen erdenken lies.

Wessen Erklärung ist nun die wahre und richtige? Nach unserer Ansicht und Überzeugung hat jeder aus seinem Gesichtspunkte in sofern recht, als sein einseitiges, mangelhaftes Prinzip etwas Wahres enthält: aber jeder fehlte zugleich darin, dass er aus seinem einseitigen Standpunkte das Ganze zu übersehen glaubte, und daher einen Bestandtheil des Kunstzweks auf den sein mangelhaftes Prinzip hindeutete, für den volständigen Kunstzwek ansah. Indessen kan man Winkelmannen soviel nicht einmal Schuld geben, ohne ihm Unrecht zu thun; denn man sieht offenbar, dass er kein erschöpfendes Kunstprinzip aufzustellen gedacht hat, sondern bei seinem Prinzip der edlen Einfalt und stillen Grösse Wahrheit und Schönheit bereits voraussezte, und jene Eigenschaften blos als das Merkmal hervorhob, welches ihm die Werke der alten Kunst durchgängig zu karakterisiren und von denen der neueren Kunst zu unterscheiden schien, und das hat er sehr richtig getroffen, und durch jene Züge sehr gut bezeichnet.

Wir haben schon in unsern obigen Untersuchungen gefunden, dass jedes idealische Kunstwerk, und vornemlich jedes Werk der alten Kunst, sich in drei Bestandtheile, in Idealität, Schönheit und Karakter auflösen und zerlegen läst; und wir haben gezeigt, wie dieselben durch eine genialische Einbildungskraft zu einem organischen Ganzen verbunden sind. Idealität, Schönheit und Karakter machen also vereint den ganzen Kunstzwek aus, den wir auch in jedem alten Werke bald volkommener bald unvolkommener erreicht sehen. Diese drei Elemente nun finden wir in den drei verschiedenen Kunstprinzipien Winkelmanns, Lessings und Hirts wieder.

Weder Lessing noch Hirt werden leugnen können, dass edle Einfalt und stille, ruhige Grösse die Kunstwerke der Alten durchgängig karakterisire. Selbst die bewegtesten erscheinen, mit der wirklichen Natur und der modernen Kunst verglichen, immer edler und gemässigter im Ausdruk als diese. Dies ist eine noth-

wendige Wirkung von der Anwendung des idealischen Prinzips auf die Kunst. Denn wie die Gestalt durch das Ideal vereinfacht, im Karakter von allem Gemeinen und Zufälligen der Individualität gereinigt und veredelt wird, so wird gleichmässig auch der Ausdruk gereinigt, vereinfacht, veredelt, und blos auf sein Wesentliches, wie es an einer volkomneren Natur erscheinen kan, zurükgeführt. Da fallen denn also auch alle Verzerrungen und Grimassen weg die der heftige Schmerz aus einer gewönlichen Natur hervorpresst, so wie alle Züge des thierischen Ausdruks welche die Leidenschaft an gemeinen und rohen Menschen offenbart, und welche so wie jene Verzerrungen mit einer schönen Darstellung unverträglich sind. Der Schmerz wird also auch, bei der stärker entgegenwirkenden Kraft einer edleren volkomneren Natur und eines heroischen Gemüths, einen gemässigteren Ausdruk zeigen müssen, als an einer gemeinen, von ihm überwältigten Natur. Schon in der Wirklichkeit ist der Ausdruk sehr verschieden, wenn ein tapferer Krie-

ger, und wenn ein Weichling leidet. Es läst sich also eine Mässigung des Schmerzens, oder vielmehr des Ausdruks, nicht allein ohne Nachtheil der Wahrheit sehr wohl als zwekmässig denken, sondern sie ist auch einer volkomneren Natur, wie die Alten sie durch das Ideal darstellten, ganz angemessen, und für die Einheit der Darstellung durchaus nothwendig. Winkelmann hat also den Karakter der Idealität in ihren wesentlichsten Zügen sehr richtig angegeben, wenn er ihn in edle Einfalt und stille oder ruhige Grösse sezte. Nur ist das Ideal nicht der ganze, nicht der höchste Zwek der Kunst.

Eben so wenig ist zu leugnen, dass Schönheit eine durchgängige Eigenschaft der alten Kunstwerke, selbst derer ist, die durch ihren Inhalt der Schönheit zu widerstreiten scheinen. Das schöne Ideal, das allen Darstellungen der alten Kunst zum Grunde liegt, führt ihre objektive Schönheit schon mit sich; und da die Schönheit, wenn nicht der ganze, doch

der h ö c h s t e Zwek der Kunst ist, zu dem alle hinstreben, in dem sich alle vereinigen, so müssen selbst d i e Gegenstände, die ihrer Natur nach nicht schön sind, sich in der Kunst schön darstellen. Aber wir haben auch bereits bemerkt, dass die Wahrheit in keinem Falle der Schönheit aufgeopfert werden dürfe, sondern dass sie auch in aller Stärke des Ausdruks sich schön darstellen solle. Es mus also zwischen beide ein v e r m i t t e l n d e s Prinzip treten, dass die Wahrheit sich nicht anders als schön darstellen k ö n n e. Wer sieht nicht sogleich, dass das I d e a l dieses vermittelnde Prinzip ist? Indem es alles blos Individuelle und Zufällige hinwegräumt und nur das Wesentliche, das durch die menschliche Natur selbst Bedingte, in sich aufnimt, fält auch zugleich alles weg, was der Schönheit widerstreben könte; denn sie schliest aus ihrem harmonischen Kreise nichts Menschliches aus. Alle Leidenschaften und Affekte sind mit ihr verträglich, so lange nicht in ihrer überwältigenden Heftigkeit der Ausdruk der Menschheit verschwindet. Innerhalb

dieser Grenzen ist also auch der Schönheit wegen keine Milderung des Ausdruks nöthig, und was ausserhalb derselben liegt, sol die Kunst nicht darstellen; denn es widerspricht dem Gattungsbegriffe der Menschheit. Lessing hat also unstreitig recht, wenn er die Schönheit für das höchste Gesez der Kunst erklärt; denn alles, auch das Nichtschöne sol sich schön darstellen; aber er that Unrecht zu behaupten, die Wahrheit müsse in solchen Fällen der Schönheit aufgeopfert werden. Das Ideal hebt jeden Widerstreit des menschlichen Ausdruks und der menschlichen Schönheit auf. Die gemeine individuelle Wahrheit kan wohl mit der Schönheit in Widerstreit kommen, die idealische nie. Lessing hat, soviel wir sehen, weder auf diesen Unterschied, noch auf jenes vermittelnde Prinzip geachtet, sondern die Wirkung desselben der Schönheit beigelegt, über deren Wesen er sich weiter auch nicht genauer erklärt hat. Sein Grundsaz ist also wahr, nur die Anwendung desselben ist unrichtig, wie wir schon oben gesagt haben.

Endlich ist ebenfalls nicht zu leugnen, und wir glauben auch dass weder Winkelmann noch Lessing geläugnet haben würden, dass die Karakteristik oder die Wahrheit der Darstellung ein nothwendiger Bestandtheil jedes Kunstwerks, also ein wesentlicher Zwek der Kunst sei. Wenn aber Lessing behauptet Wahrheit und Ausdruk, oder das was Hirt späterhin unter dem Namen Karakteristik als das oberste Gesez der Kunst aufgestellt hat, könne nicht das erste Gesez der bildenden Künste seyn, so hat er unstreitig recht; denn der Grundsaz der Karakteristik ist ebenfals nur ein einseitiger Grundsaz, und wer diesen als das ganze und volständige Prinzip der alten Kunst aufstellt, verwickelt sich in unvermeidliche Irthümer. Ein solcher Irthum ist es, wenn man Karakteristik und Schönheit mit einander verwechselt und verwirrt; ferner, wenn man gemeine Wahrheit nicht von idealischer Wahrheit unterscheidet. Beide Fehler begeht Hirt, den ersten in der Aufstellung der Sätze: die Kunstschönheit ent-

springe aus der Karakteristik; was karakteristisch dargestellt sei, sei schön; den zweiten in der Beschreibung seines Laokoon, wo er der idealischen Wahrheit des Ausdruks an dem Kunstwerke, seinem Prinzip zu gefallen, alle Züge der gemeinen Wahrheit die bei einer solchen Scene vielleicht eintreten könten, unterschiebt, und dadurch eine im höchsten Grade übertriebene Schilderung liefert, so dass, wenn das Kunstwerk wirklich seiner Beschreibung gliche, es unmöglich seyn würde, dasselbe schön zu finden. Wirklich zeigt das Werk alle Stärke des Ausdruks, die wir von einer Kunstdarstellung dieser Begebenheit erwarten können; aber unverkenbar sowohl in den Gestalten als im Ausdruk durch das Ideal gereinigt, veredelt, und was daraus nothwendig erfolgt, gemässigt, und so mit der Schönheit verträglich. Der Schönheit ist von der Stärke des Ausdruks nichts aufgeopfert; dieser ist so wie die Darstellung ihn fodert; aber diese ist über die gemeine Natur und den ihr eigenen Ausdruk des Schmerzens erhoben, und zu

einer idealischen Natur veredelt. Um sich den Unterschied zwischen der wirklichen und der idealischen Wahrheit des Ausdruks noch anschaulicher vorzustellen, denke man sich von einem Künstler, der im Ausdruk gemeiner Naturwahrheit vortreflich war, z. B. von einem Michelangelo da Carravaggio, Guercino, Rubens, oder Salvator Rosa, die Gruppe des Laokoon nach Hirts Beschreibung Zug für Zug, von dem Sträuben der Hare und des Bartes, bis zu der Gährung, die das ätzende Gift der Schlangenbisse im Blute verbreitet, und dem darauf erfolgenden Schlagflusse, zu einer Gruppe dargestellt, neben der antiken Gruppe, und man wird sehen, was für Früchte das so angewandte Prinzip der Karakteristik trägt.

Wir sehen hier, wie jeder dieser Kunstforscher, aus Mangel an gehöriger Sonderung und Bestimmung der Begriffe, durch ein einseitiges, folglich mangelhaftes Prinzip geleitet, irren muste; wir ahnden aber auch zugleich, wie aus der Vereinigung

des Wahren, das ihrer einseitigen Ansicht zum Grunde liegt, eine volständige und befriedigende Auskunft möglich ist.

Man würde Winkelmann Unrecht thun, wenn man sein Prinzip für mehr halten wolte, als für den ersten Versuch sich in dem Gebiete der alten Kunst, deren hohe Gestalten auf seinen reinen und grossen Sin so mächtig wirkten, zu orientiren, und den Haupteindruk derselben auf einen Begrif zurükzuführen. *)

*) Dies erhellet hinlänglich daraus, dass W. blos in seiner frühesten Schrift: Ueber die Nachahmung der grichischen Werke, S. 21. dieses Merkmal der edlen Einfalt und stillen Grösse, nicht als das Prinzip, sondern als das algemeine vorzügliche Kenzeichen der grichischen Meisterwerke aufführt, und dasselbe auf den Ausdruk des Laokoon anwendet. Und von jener Stelle ging Lessing in seinem Laokoon aus. In seinen spätern Schriften hat W. deutlich genug erklärt, dass er, eben so wie Lessing, die Schönheit und zwar die

Nie ist es ihm in den Sin gekommen, auf dieses Prinzip eine Theorie der bildenden Kunst zu gründen.

---

idealische, für das eigentliche Prinzip der alten Kunst anerkante. In beiden Ausgaben seiner Geschichte der Kunst nennt er ausdrüklich die Schönheit den höchsten Endzwek und den Mittelpunkt der Kunst, und in dem *Trattato preliminare* seiner *monumenti antichi inediti* findet man sein späteres Glaubensbekentnis über diesen Punkt in folgender Stelle: *Il ragionar dell' arte del disegno de' Greci è la cosa medesima che trattar della bellezza in tutte le sue parti, poichè questa della lor arte di disegnare si fu la base ed il fine. Ce lo dimostrano le opere loro, in far le quali ben vedesi, che all' idea ch' e' si eran fatti del bello, soggettarono tanto la scienza ch' eglino avrebbono avuto di figurare nelle stesse opere tutto ciò, che indistintamente si mira nella natura, quanto l'espressioni, che per rappresentarne questo e quel fatto, avrebbon dovuto aver le figure. etc.* Man sieht hieraus, dass Lessing und Winkelmann im Grunde einerlei Kunstprinzip anerkanten, und nur in der Anwendung darin von einander abwichen, dass Les-

Lessings filosofischer Scharfsin führte ihn in tiefere Untersuchungen, aber ihm mangelte dabei die Anschauung der alten Bildwerke; indes entging ihm doch nicht, dass die Wirkung derselben, so wie die Wirkung aller Kunsteindrücke, das Gefühl des Schönen zum Zwek habe. Und wenn wir auch gegen ihn nicht ungerecht seyn wollen, so müssen wir annehmen, dass er mit seinem Schönheitsprinzip nicht den ganzen, sondern nur den höchsten Zwek der Kunst hat angeben wollen; und das hat er richtig gethan, wenn er gleich die Mässigung des Ausdruks, die er an alten Bildwerken wahrnahm, aus einer unrechten Quelle

---

sing der blossen Schönheit eine Befugnis und eine Wirkung zuschrieb, die W. richtiger aus dem idealischen Prinzip der alten Kunst zu erklären suchte, das er durch eigene Ansicht der alten Werke lebhafter als Lessing in denselben fühlen und erkennen konte, da es besonders im Laokoon seine mässigende Wirkung so auffallend offenbart.

abgeleitet, und überhaupt unrichtig verstanden hat, indem er die Schönheit zu einem Eingrif in die Wahrheit befugte, der ihr nicht zugestanden werden kan, und dessen sie auch gar nicht bedarf, wenn alle Theile der Kunstdarstellung durch das Ideal dem Schönen harmonisch zugebildet werden. Wir können also mit Recht annehmen, dass er die Wahrheit des Ausdruks vorausgesezt, aber weder den wirklichen Ausdruk von dem idealischen, noch das Ideal von der Schönheit gehörig unterschieden, folglich auch die Befugnisse und Wirkungen beider verwechselt habe.

Unläugbar sind also Winkelmanns und Lessings Kunstprinzipe, wenn man sie als volgültige Grundsätze der Kunst betrachten und anwenden wil, dazu in jeder Hinsicht unzulänglich. Aber auch Hirts Prinzip der Karakteristik ist es nicht weniger; und wenn er seine beiden grossen Vorgänger der Einseitigkeit beschuldigt, so fällt derselbe Vorwurf noch stärker auf ihn selbst zurük, wenn er weit ausdrüklicher und ausschliessender

als jene beiden das ihrige, sein Prinzip der Karakteristik als obersten Grundsaz der alten Kunst, und als den einzig wahren Grundsaz der bildenden Kunst überhaupt aufstellen wil. Ja, wolte man den Begrif des Karakteristischen ungebürlicher Weise so weit ausdehnen, dass man auch die Idealität und die objektive Schönheit in denselben aufnähme, so würde man doch immer nicht wissen, wie man die Schönheit der Darstellung, welche Kunstschönheit in engster Bedeutung ist, mit in diesen so erweiterten Begrif des Karakteristischen hineinzwingen könne, da diese mit dem Objekte selbst nichts zu thun hat, sondern lediglich aus dem bildenden Subjekte in das Werk übergeht; auch würden, ohne die genaue Sonderung der Begriffe des Ideals, des Schönen, und des Karakteristischen, viele Erscheinungen in der Kunst sich gar nicht, oder doch nicht befriedigend erklären lassen. Wenn wir aber das Prinzip der Karakteristik in der Bedeutung nehmen, die diesem Worte, seinem Ursprunge nach, zukomt, so verstehen

wir blos den Grundsaz der Kunst darunter, nach welchem jeder Gegenstand in seinen eigenthümlichen Merkmalen dargestellt werden sol; und eine Darstellung die dies leistet, ist wahr, und nichts weiter. In sofern nun Wahrheit einen wesentlichen Bestandtheil des volständigen Zweks der bildenden Kunst ausmacht, ist auch das Prinzip der Karakteristik ein wesentlicher Bestandtheil des volständigen Prinzips dieser Kunst. Wer auch Idealität und Schönheit aus diesem Prinzip ableiten wil, der mus sie erst in dasselbe hineintragen, und so läst sich denn freilich alles Mögliche aus einem Worte herauserklären.

Es ist unleugbar, dass der Ausdruk jedes Affekts und besonders des Schmerzens, so wie jeder heftigen Leidenschaft, in den idealischen Darstellungen gemässigter und gemilderter erscheint, als dieser Ausdruk unter gleichen Umständen in der Wirklichkeit erscheinen würde; ja in dem Wesen des Ideals selbst liegt der Grund, dass er so erscheinen müsse, und auch im Lao-

koon ist dies der Fal; oder wer das leugnen wolte, könte es nur seinen Sinnen zum Troz, oder seinem Sistem zu Liebe thun, welches lezte, wie wir uns erst später durch die völlige Übersicht seines Irthums überzeugt haben, wirklich bei Hirt der Fal zu seyn scheint, der unmöglich, ohne sein Prinzip und die aus demselben nothwendig folgende Verneinung aller Mässigung und Milderung des Ausdruks alles das im Laokoon gesehen haben könte, was seine Beschreibung davon aussagt.

Aber diese Mässigung und Milderung des leidenschaftlichen und schmerzlichen Ausdruks in idealischen Darstellungen, die viele fälschlich für eine Schwächung desselben zu Gunsten der Schönheit oder durch Schönheit halten, ist, wie wir schon vorhin gezeigt haben, die natürliche und nothwendige Folge des in den Darstellungen der alten Kunst durchgängig herschenden idealen Prinzips. So begreift sich sehr wohl, wie der höchste Grad des leidenschaftlichen und leidenhaften Ausdruks, der in der Natur häslich oder gräslich

wird, weil da oft die Humanität und mit ihr jede Spur der Schönheit darin erlischt, in der Kunst, durch Vermittelung des Ideales, mit der Schönheit verträglich bleibt. Das Ideal hat auf den pathognomischen und mimischen Ausdruk dieselbe Wirkung, wie auf den fisiognomischen; es reinigt ihn von allem Unwesentlichen; und was er in diesem Läuterungsprozes an individueller Stärke verliert, gewinnt er an Volständigkeit, und an wesentlich durchgeführter Einheit durch das Ganze der Darstellung, wieder.

Es kan also ferner die Frage nicht mehr seyn: ob und in wiefern, in Kollisionsfällen des Affekts, die Wahrheit der Schönheit aufgeopfert werden solle und dürfe? Die Wahrheit ist und bleibt zwar der Schönheit, als höchstem Prinzip der Darstellung, nothwendig untergeordnet, und darauf gründet sich auch die Foderung, dass jedes Kunstwerk sich schön darstelle. Aber die Wahrheit darf der Schönheit nichts von ihrem Wesentlichen aufopfern; auch fodert

sie das gar nicht; denn Alles, was in dem Kreise des Menschlichen liegt, wird durch das Ideal, welches das Menschliche selbst nur noch mehr hervorhebt, von Allem geläutert, was mit der Schönheit unverträglich seyn könte.

Auf diese Weise fält jeder Widerspruch weg, in den die Kunst in pathetischen Darstellungen immer mit sich selbst gerathen würde, wenn Wahrheit und Schönheit in den höheren Graden des Ausdruks einander nothwendig ausschlössen. Wohl kan ein gemeiner, individueller Ausdruk heftiger Leidenschaften und Affekte mit der Kunstschönheit in Widerstreit gerathen, oder vielmehr er steht immer mit derselben in Widerspruch; denn der idealischen Schönheit ist nur der idealische Ausdruk gemäs; aber dieser ist ihr auch immer gemäs; denn er bleibt immer in der Sfäre des wahrhaft Menschlichen, also auch in der Sfäre des Schönen. Und so wie das Ideal der Gestalt es verhütet, dass auch der stärkste Karakterausdruk nie Karikatur werden kan, eben so

verhindert die idealische Behandlung des Ausdruks, dass derselbe nie Verzerrung und scheusliche Grimasse wird. Wo ein solcher Widerstreit des Ausdruks mit der Schönheit eintrit, da ist es die Schuld des Künstlers; und er ist nur da möglich, wo dieser sich aus der Sfäre des Algemeinen und Wesentlichen in die Sfäre des Individuellen und Zufälligen verirrt, welches den modernen Künstlern, da sie ohne ein Sistem fester Grundsätze zu Werke gehen, fast immer widerfährt, wenn sie pathetische Gegenstände behandeln.

Wenn wir, nach diesen Untersuchungen, das Prinzip der alten Kunst mit einem möglichst umfassenden Worte bezeichnen solten, das zugleich den algemeinen Karakter ihrer Werke ausdrükte, so würden wir es idealische Individualität nennen, oder schöne Darstellung des Ideals unter karakteristischen Bedingungen.

Ob die alten Künstler sich den Zwek ihrer Kunst durch solche Abstrakzionen

gedacht haben, durch die wir ihn aus dem Wesen derselben vermitteltst einer schärfer bestimmenden Filosofie zu entwickeln vermögen, ist wohl mit Recht zu bezweifeln. Das thut aber nichts zur Sache. Sie waren dafür der genialischen Abstrakzion deso fähiger; und es ist in ihren Werken sichtbar, dass sie jenen Zwek richtig erkant, und durch feste, auf das Gefühl des Wahren und Schönen gestüzte praktische Grundsätze geleitet, immer auf ihn hingearbeitet, und ihn erreicht haben. Und wohl ihnen, dass sie ihn nur durchs Gefühl und praktisch kanten! so konten sie mit ungetheilten Kräften zu Werke gehen; konten ihren genialen Verstand um so sicherer auf die Wahrheit richten, und um so unbefangener die schöne Einheit ihres Gefühls ausdrücken. Ein, jedem schönen und edelen Eindrucke offenes, von Maximen praktischer Weisheit lebendig durchdrungenes Gemüth schaft einen Kreis von schönen Handlungen um sich her, ohne sich dabei der Grundsätze der Moral, deren belebende Kraft es fühlt, in abstrakten Begriffen zu denken. So

schuf der Kunstgeist der Grichen, unmög-
lich könten ihre Werke sonst so vol inni-
gen Gefühls und Leben seyn. Er bildete
so, wie der Genius des Sokrates filoso-
firte, nicht spekulirend und kalkulirend,
sondern mit heiterem, von dem Ideale des
Wahren, Guten und Schönen erfüllten
und begeistertem Verstande genialisch schaf-
fend. Sein Vorbild war die ihn umge-
bende Natur; mit dichterischem Sinne
faste er sie auf, und was er in ihr immer
vereint fand, das Wahre mit dem Guten
und das Gute mit dem Schönen, gab er
in eben dieser Einheit zum Ideale veredelt,
wieder; und innere schöne Lebensfülle,
die kein Verstand ausgrübelt, die zart und
kräftig aus tiefer Empfindung quillt, be-
selte seine Schöpfungen.

Möchte doch einmal das Vorurtheil, dass
blosser Verstand, und ein mühsamer nur
auf Wissenschaft und Technik bauender
Fleis hinlänglich seyen, schöne Kunstwerke
hervorzubringen, der besseren Überzeu-
gung weichen, dass ohne plastisches
Genie eben so wenig in den bildenden

Künsten, als ohne poetisches Genie in der Dichtkunst, etwas Zwekmässiges geleistet werden kan. Jener Irthum mehrt nur die Zahl der geistlosen Handwerker und würdigt die Kunst selbst zu blossem Handwerk hinab. Wäre der Kunstschönheit durch den kalkulirenden Verstand beizukommen, warlich! die de Piles, die Mengse, Casanova's und die Akademiker hätten sie längst erbeutet, und an den Triumfwagen der neueren Kunst gefesselt. Aber die Göttin wird nicht durch den Verstand begriffen; ihre Gunst wird nicht durch mühsamen Fleis erkauft, nicht durch Model und Gliedermann ertappt; nur der seltene Sohn des Himmels, der Genius, ruht begeistert an ihrem liebe- und lebenathmenden Busen.



